استلهام شخصية عنترة في المسرح العربي

خالد بن محمد الجديع

كلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

توجه لفيف من كتاب المسرح إلى التاريخ مستلهمين أحداثه وشخصياته ، وقد اختلفت بواعث هذا الاستلهام ، وتنوعت طرائقه ، وتعددت مساراته .

وأحسب أن عنوان البحث لا يسعف بتقصي أبعاد تلك المحاور جميعها ؛ خشية الإطالة من جهة ، وخوفاً من الخروج عن حدود الموضوع من جهة أخرى .

ولعلني هنا أكتفي بالوقوف عند الأسباب الداعية إلى ذلك الاستدعاء تمهيداً للدخول في الموضوع ؛ لأن هذه الوقفة تعين على كشف بعض جوانب البحث الذي يهدف إلى الاقتراب من بعض صور ذلك الاستلهام .

إن اندفاع كتاب المسرحية إلى التاريخ واتخاذه مصدراً لهم يعود إلى مجموعة من الأسباب، يأتي في مقدمتها ما يلي :

١- سهولة المأخذ ، ذلك أن المادة الخام للمسرحية جاهزة لا تحتاج إلا إلى لمها من المصادر ، ومن ثم محاولة التحرك من خلالها وفقاً للهدف وأصول الفن [١] .

٢- إحساس المبدع المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية التي تستطيع أن تمنح المعاصر طاقات هائلة ، فهو قد أدرك أنه "باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير ، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعاً من اللصوق بوجدانها"[٢] .

٣- ارتباط مفهوم التراث في أدبنا التمثيلي بوجدان الجماعة النازع إلى تحقيق مقومات الشخصية الوطنية تطلب الالتفات إلى الواقع الذي مضى[٣] .

٤- اتفاق المسرح مع طبيعة التاريخ ، فكلاهما يعنى بالمواقف التي يتقرر فيها مصير الفرد أو الشعب، وفيهما يبرز الصراع وتظهر الشخصية العظيمة ، ويقع الحدث الجلل[٤] .

٥- التغني بالأمجاد والمفاخر ، وإبراز بعض المواقف البطولية والتذكير بها ، لا سيما إبان القهر الاستعماري الذي ساد العالم العربي[٥].

٦- يعطي التاريخ متنفساً للمسرحيين في التعبير عن أفكارهم وآرائهم التي لا يستطيعون التصريح بها ، فمن خلال التراث يستعير الأديب الأصوات التي قاومت الاستبداد ؛ ليحملها تجربته ، وينطقها نيابة عنه ، فيسلم بذلك في الإدانة[٦] .

نحاول بعد ذلك الاقتراب من الموضوع بطرح سؤال أكثر إيغالاً في العنوان ، هو لماذا توجه كتاب المسرح إلى العصر الجاهلي ؟

إن التعليل لهذا النوع من الاستدعاء لا يعني انفصال هذا العصر عن سائر عصور الحضارة العربية ، لكن تلك العودة في مرحلة البدايات المسرحية كانت نتاجاً طبيعياً لحالة التدهور التي تردى فيها العرب أواخر الحكم العثماني ، فقد لجأت الدولة العثمانية إلى سياسة تتريك الثقافة العربية ، وإلى فرض اللغة التركية رسمياً على كثير من المدارس ودور العلم ، لذلك كان الاستدعاء " وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتاب ؛ لبعث الأمجاد ،

واستنهاض الهمم ، وتخفيف الشعور بالذل والضعة ، الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف أقطارهم "(٧) .

واستمرار استلهام الكتاب لتلك الفترة حتى وقتنا هذا أحسبه عائداً إلى أن تلك الحقبة اللصيقة بالبكارة والسذاجة تعطي فرصة أكبر للتحليق والخيال ، فهي عالم الحوادث الأسطورية ، والخوارق العجيبة ، ذلك أنها لم ترتبط بمقومات تحفظ نظامها وتجعل ما يقال عنها أمراً غير محتمل .

وهنا نصل إلى السؤال الذي تعد الإجابة عنه في صميم هذا البحث ، وهو لماذا عني بعض كتاب المسرح باستدعاء شخصية عنترة ؟

إن تلك الشخصية التي تعد نموذجاً إنسانياً فريداً يكاد يكون نسيج وحده تحمل بين طياتها قيماً إنسانية عالية ، كانت - إلى حد كبير - متوارية في عصر الظلم والاستبداد ، عصر جحيم العبيد وجنة الأسياد ، ذلك العصر الذي لا يحفظ للإنسان كرامته ولا يقيم له وزناً إلا إذا كان من أبناء السادة ذوي المال والجاه ، وأصحاب المئين من حمر النعم ، أما العبيد فهم أهل الحلب والرعي ، لا قيمة لهم ولا وزن ، ومهما امتلكوا من قيم أخلاقية رائعة، أو شجاعة وفروسية نادرة كل ذلك يذهب هباء منثوراً وأدراج الرياح .

لقد تمرد هذا العبد الأسود على تلك القيم ، وأثبت تهافتها وبطلانها، فهو شاعر فحل لا يكاد يجاريه منهم أحد، وهو فارس صنديد رابط الجأش إذا ولى بعض السادة هرباً في المعارك والحروب ، وهو عاشق عفيف ابتعد عن المكر والدسائس في نيل مناه والوصول إلى مراده .

هذه القيم والمبادئ هي التي رفعت من شأنه وأعتقته من ربقة العبودية، وصيرته رمزاً من رموز الحرية يشار إليه في أية دعوة من دعوات الانعتاق والتحرر .

وبين أيدينا أربع مسرحيات استدعت شخصية عنترة، وجعلته مادة مسرحية لها ، وهي بحسب تاريخ كتابتها على النحو التالي :

١ - مسرحية (عنتر بن شداد) ، لأحمد أبي خليل القباني(٨) .

٢ - مسرحية (عنترة) لأحمد شوقي(٩) .

٣ - مسرحية (الفارس) لأحمد سويلم(١٠) .

٤ - مسرحية (سهرة مع عنترة) لحسين علي محمد(١١) .

وقد امتزج النثر بالشعر في المسرحية الأولى ، وخلصت المسرحيات الثلاث التالية للشعر ، وفيما يلي دراسة لتلك المسرحيات للوقوف على سمات استلهامها لشخصية عنترة موضوعياً وفنياً .

أولاً: الجوانب الموضوعية والرؤية الفكرية:

إذا كان عنترة كما يقول عنه بعض الباحثين : "أحد أهم هذه الإبداعات وأخطرها على الوجدان العربي منذ تخلقه وحتى اليوم ، ولسنين قادمة كثيرة " (١٢) ، فإن ذلك يدفعنا قبل المقاربة الفنية للمسرحيات التي استلهمته إلى الوقوف عند الرؤى الفكرية والجوانب الموضوعية التي عالجتها تلك المسرحيات .

يعد القباني أقدم مسرحي تناول شخصية عنترة في المسرح العربي ، وكانت السيرة الشعبية ، وخاصة " سيرة عنترة بن شداد " المادة الملهمة له(١٣) .

تدور أحداث المسرحية ذات الفصول الأربعة حول بطولة عنترة وشجاعته ، مقتنصة من القصص الشعبي ما يدل على تلك البطولة ، ويؤكد تلك الشجاعة ، وقد تناول فيها القباني المرحلة الأخيرة من حياة عنترة ، أي بعد زواجه من ابنة عمه عبلة(١٤) .

يبدأ الفصل الأول من المسرحية بأبيات لقيس بن زهير يتشوق فيها إلى نجد وأرضها ، يليها حديث مشترك بين عنترة وقيس والربيع ومقري الوحش يدور حول نزوحهم من الوطن وتغربهم في أرض اليمن نتيجة خوفهم من الملك

النعمان ، وفي أثناء التحاور يتم السؤال عن الأراضي التي يقيمون فيها فيخبرهم شيبوب بأنها داخلة في ملك الملك مسعود بن مصاد ، ويقترح عليهم أن يقصدوه ويطلبوا منه الذمام ؛ ليقيموا في حماه ، عند ذلك يستحسن قيس هذا الرأي ويطلب من الجمع المبادرة إلى ذلك .

يرفع الستار عن منظر ثان تظهر فيه عبلة ومسيكة تتحدثان حول الرغد الذي تعيشه القبيلة ، وبينا الحديث دائر يقبل مسعود من بعيد ، وحين وصوله يطلب منهما أن تسقياه شربة ماء ، وفي أثناء شربه يسدد سهام نظرات غرامية إلى عبلة، فتحس بما يرمي إليه وتطرده من المكان .

يجري بعد ذلك حوار بين مسعود وأمه يظهر منه حنق مسعود بسبب احتقار عبلة إياه ، ويبدو فيه أيضاً تعلقه الشديد بها، وعندما ترى أمه هذا التوله بها تعده بخطبتها .

وفي المنظر الثالث من هذا الفصل يرفع الستار عن عبلة ومسيكة وهما تتحدثان عن وقاحة مسعود وقبح طباعه، وفي أثناء الحديث تقبل أم مسعود من بعيد ، وعندما تقترب منهما ترحبان بها على عادة العرب ، وبعد هذا الترحاب تبادر أم مسعود عبلة بعرض الزواج عليها من ابنها ، فتكشف عبلة لها أنها متزوجة من عنترة ، الذي يحظى بحديث مسهب منها عن بطولته وفروسيته .

يزاح الستار ويدخل مسعود وخادمه جندلة ، ويبدأ مسعود بالحديث عن حبه لعبلة ، كيف أنها أصابته في مقتل ، ثم يهدد بقتل زوجها عنترة ؛ حتى يظفر بها سبية .

لا يروق هذا الكلام لجندلة ، إذ يحـــذره من هذا الصنيع الذي لا يليق بالملوك ويعرض عليه حيلة لا تعرضه لنقض الذمام ، وترفع عنه الحرج والملام ، هذه الحيلة تكمن في عمل سحر لعبلة يتم من خلاله إبعادها عن عنترة .

تظهر سعاد زوج جندلة في الفصل الثاني وقد أسعرت النار ، وجعلت تتمتم بكلمات وطلاسم تدعو من خلالها الجان . يخرج بعد تلك الدعوات أربعة من عفاريت الجن ، فتطلب منهم إحضار عبلة على جناح السرعة ، فيذهبون لتنفيذ أمرها .

يدخل عنترة وبصحبته مقري الوحش على سعاد وهي أمام نارها وبخورها فتهدده بالقتل ، فلا يكترث من كلامها ، ويرفع عليها سيفه ، فتسحره بتجميد يديه ، عند ذلك يسرع مقري الوحش إلى سعاد فيضربها بسيفه ، ويكون معه حجاب يلبسه عنترة فترجع يداه كما كانتا .

بعد ذلك يرفع الستار عن عبلة مسحورة ، ومعها العفاريت الأربعة . يدخل عنترة عليها وهي في تلك الحال ومعه مقري الوحش فيلقون الحجاب عليها ، وفوراً ينجلي ما بها من سحر .

يغادرون المكان ، ويدخل مسعود وجندلة فيبصران سعاد مقتولة ، فيستشيط الاثنان غضباً ويقترح جندلة أن يقوم متنكراً – حتى لا يعرف هو ورجاله – بغارة على عنترة وقبيلته ، فيوافقه مسعود على ذلك . ويتم تنفيذ ما اتفق عليه ، لكن عنترة يتمكن من دحرهم وهزيمتهم .

وفي الفصل الثالث يرفع الستار عن الملك قيس والحارث ابن زهير والربيع بن زياد وعمارة أخيه وهم يتحدثون عن عشق مسعود لعبلة ، ويرد في عرض الحديث لوم لعنترة الذي ورطهم مع مسعود ، يدخل عنترة ويسمع حديثهم فيسوؤه ذلك ، ولا تمضي برهة حتى يدخل جندلة مهنئاً القوم بالنصر الذي حققوه ، وخاطباً عبلة لمسعود ، معللاً تلك الخطبة بأن عبلة إنما زوجت إلى عنترة غصباً والعرب لا تقر بذلك . يغضب عنترة من صنيع جندلة ويتهمه بالجبن والحقارة ، ثم ينشد شعراً في فروسيته وإبائه .

وفي الفصل الرابع يزاح الستار عن قيس وعنترة ومعهم رجال من القبيلة ، وقد بدا استعدادهم للحرب ، ويجري حديث بينهم حول طريقة يتم بها حفظ النساء والأولاد إذا قامت الحرب . بعد ذلك نشهد وداعاً من عنترة

لزوجه عبلة ، ومن مقري الوحش لزوجه مسيكة ، وفيه إرهاص بقيام الحرب .

يتمكن عنترة من مسعود فيقتله ، وفي أثناء انتصاره تساق إلى عنترة وقومه البشرى برضا الملك النعمان عليهم حيث شفعت زوجه المتجردة لهم ، وبذلك تكتمل أفراح القبيلة ، وينهي القباني مسرحيته .

ولعل أدنى تأمل لأحداث المسرحية يكشف أنها تجافت تماماً عن التاريخ في وقائعها ، واستمدت مادتها كاملة من السيرة الشعبية التي امتلأت بالغرائب والعجائب، واشتملت على الخوارق الخارجة عن نطاق العقل والمنطق .

فعنترة وحده يهزم جيشاً كاملاً بسهولة ويسر ، ويقول مفاخراً : "مه أيها الجبان ، وإذا كانوا ألوف ، وفرق وصفوف ، فما هم وحياة أبي شداد إلا كالغنم السارحة في الوهاد ، وعند الامتحان يكرم المرء أو يهان"(١٥) .

وقد أسهمت هذه البطولة المغالية في جعل المسرحية ذات طابع تمجيدي فج لبطولة عنترة ، مما سبب سحقاً لجميع شخوص المسرحية وتثبيتاً للصوت الأوحد .

اختار القباني للشخصية اسم (عنتر) لا (عنترة) وفي هذا الاختيار إيحاء بالبعد عن (عنترة) الشخصية التاريخية المعروفة إلى شخصية أسطورية دخلها ما دخلها من القصص والأساطير .

لقد خلت المسرحية من الصراع الذي اشتملت عليه أحداث التاريخ والسيرة الشعبية وكثير من الروايات والمسرحيات التي استلهمته ، ذلك الصراع القائم بين العبودية والحرية ، فعنترة في تلك المصادر يعيش أزمة نفسية حادة جاءته من عبوديته وسواد لونه اللذين منعاه من الزواج بمن يحب ، وأن يتسنم مكانة تليق بشاعريته وفروسيته .

كما جاءت المسرحية خلواً من شخصية عنترة المتوله العاشق ، الذي يسعى للظفر بالمحبوبة ولو كلفه ذلك أبهض الأثمان ، إن عنترة في مسرحية القباني خافت الجذوة في غرامه ، قد تزوج من عبلة ، ولا يسعى بعد ذلك إلا إلى تحقيق البطولات وحصد الأمجاد .

إن إغفال القباني لهذين الأمرين في مسرحيته جعلها تخسر كثيراً من تألقها وقيمتها الفنية .

وقد حاول القباني سد هذا النقص الكبير بإيراد بعض حوادث السحر والشعوذة التي شعر أنها تعطي المسرحية توهجاً وحضوراً ، لكن ذلك أنتج أثراً عكسياً تمثل في بعد الأحداث عن الواقع ومجانبتها للمنطقية .

ولقد كان محمد يوسف نجم دقيق الحكم على المسرحية حينما قال عن عمل القباني : " وقد افترض المؤلف أن جميع النظارة يعرفون شيئاً عن تطور عنترة النفسي ، وتاريخ علاقته بالشخصيات الأخرى في المسرحية ، وقد أصاب هذا الافتراض المسرحية بالضعف والهزال ، إذ خرجت من يديه وكأنها شذرات من قصة معروفة متداولة "(١٦) .

ولعل مما يشفع لهذه المسرحية وصاحبها كونها أول مسرحية تناولت شخصية عنترة ، ومن المتعارف عليه أن البداية دائماً مليئة بالأخطاء والعثرات .

وهذا الضعف هو الذي أغرى الباحث بالاكتفاء بهذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات التي تناولت شخصية عنترة عند جيل القباني ، ذلك أن تلك المسرحيات تسير على نمط واحد في هدفها وغايتها ، كما أنها ترسف في أغلال الضعف وتتسم بالتخبط في أصول القواعد المسرحية .

ومن تلك المسرحيات (شهامة العرب) لعلي أنور ، التي قال عنها محمد يوسف نجم : "وقد ظهر جهل الكاتب بأصول هذا الفن جلياً في تنسيقه للمشاهد والفصول ، فقد أتى بها مرتبكة مضطربة ، واختلطت الأعمال والحوادث فيها بشكل أفسد تسلسل السرد"(١٧) .

وعندما نصل إلى مسرحية (عنترة) لأحمد شوقي نجد أن الوضع فيها يقترب من النضج والإتقان ، وإن كان لا يخلو من بعض الهنات والمبالغات التي سنبين عنها لاحقاً.

تتكون مسرحية (عنترة) لأحمد شوقي من أربعة فصول ، يستهل الكاتب كل فصل بوصف للمكان الذي تقع فيه أحداثه .

تقع أحداث الفصل الأول قريباً من عين ذات الأصاد المحفوفة بالنخيل ، وفيه يقف عنترة أمام الخيام بادياً عليه النصب والكلال ، وينشد أبياتاً تكشف عن لواعج حبه وغرامه، بعدها يهيئ لنفسه مضجعاً وراء نخلتين ثم يرقد .

نسمع بعد ذلك نشيداً لفتيين يشيدان بقوة عنترة وشجاعته ، يعقب ذلك نشيد لمجموعة من النساء فيهن عبلة في وصف وادي الصفا ، وفي تلك الأثناء يمر صخر أمام الخيام فيدور حديث بين ناجية وإحدى الفتيات حول حب صخر لعبلة .

تظهر عبلة ويقترب صخر من المكان ، ويجري حوار بينهما حول شجاعة عنترة، فيعترف صخر لها بذلك ، لكنه يرى أن الجبن ليس عيباً ، ويشبه نفسه بالشاة الهادئة ذات المزاج اللطيف .

تسمع ضجة وأصوات استغاثة ، يتبين بعدها أن مجموعة من اللصوص قد أغاروا على الحي ، يهرب الجميع وتبقى عبلة وخادمتها سعاد تقاتلان اللصوص ، لكن الكثرة تغلب الشجاعة ، إذ يتمكن اللصوص منهما . يدخل شداد وأخوه مالك فيهرب اللصوص ومعهم عبلة .

يرى شداد عنترة نائماً فيغضب منه ويحثه على الثأر للقبيلة من اللصوص لكن عنترة يقابله ببرود شديد ذاكراً أن القتال ليس عمله ، عندها يهب له شداد حريته ويلحقه به . يسمع عنترة أصوات استغاثة نساء الحي وفيهن عبلة فينهض مسرعاً ويتمكن من إنقاذها ودحر اللصوص .

وفي الفصل الثاني يبدو المكان كما كان في الفصل الأول ، إلا أن خيمة مالك قريبة جداً تملأ المسرح أو تكاد ، ولا يبدو أثر لعين ذات الأصاد ولا لسائر خيام بني عبس .

يدور حديث بين عبلة وناجية حول مجيء ضيوف من سراة بني عامر ، وفيهم صخر لخطبة عبلة ، تحزن ناجية أن صخراً لم يخطبها فتعترض طريقه طالبة منه أن يرجع عما عقد العزم عليه ، وكاشفة له عن حبها إياه ، لكنه لم يأبه بما تقول .

نرى بعد ذلك مالكاً في خيمته وقد أحاط به الضيفان، يخطب أحدهم عبلة لصخر ، ويتحدث عن عزه وجاهه ، فيوافقه مالك على ذلك ، لكنه يشترط أن يكون رأس عنترة مهراً .

تسمع عبلة عما دار من حديث فترفض هذه الخطبة مشيدة بعنترة وبطولاته . نشهد بعد ذلك لقاء بين صخر وأخوي عبلة عمرو وزهير ، يتم فيه كشف خطة لاغتيال عنترة ، تتمثل في استئجار عبدين قويين لهذه المهمة .

يحاول شوقي أن يجعل من عنترة المخلِّص للعرب من ذل فارس والروم ، حيث يعقد منظراً تظهر فيه عجوز تندب ابنها الذي كان في قافلة لكسرى فقتله عنترة ، لأنه حاول النيل من بني عبس . ترى عبلة ذلاً في تبعية العرب لكسرى داعية إلى السير خلف عنترة الذي سيخلصهم من هذا الهوان .

يتغير المكان في الفصل الثالث إذ يكون المنظر في وادي الصفا على مقربة من حي بني عامر .

تظهر عبلة وهي تناجي بعيرها مظهرة حبها لعنترة ، ويبدو بالقرب منها ثلاثة من الرجال يحاولون النيل منها ، لكنهم لا يجرؤون على ذلك حين يعلمون أنها محبوبة الفارس عنترة .

يقبل عنترة على عبلة ويدور حديث بينهما يظهر فيه تشكيك عبلة في حب عنترة إياها ، وفي أثناء حديثهما يظهر العبدان مارد وغضبان من وراء الشجر ، فيسدد

أحدهما سهمه نحو ظهر عنترة فتضطرب عبلة بعد أن رأته، لكن عنترة لم يتحرك بل صاح صيحة أماتت من يريد رميه ، في حين ولى الآخر فاراً .

يسمع العاشقان ضجة فيتواريان خلف شجرة خشية الوشاة . يلتقي ضرغام بمالك فيطلب منه الزواج بعبلة ، يوافق الوالد بشرط أن يأتيه برأس عنترة ، يغضب ضرغام من هذا الطلب ذاكراً أن عنترة من فصحاء العرب وشجعانهم ، وعندما يعلم عنترة بصنيع ضرغام يخير عبلة بينهما ، فتختار عنترة .

تسمع ضجة وقعقعة سلاح وأصوات استغاثة يتبين بعد ذلك أن جيشاً من الفرس يهاجم بني عبس ، يقوم عنترة وضرغام للقتال ، وتنجلي المعركة عن مقتل رستم ودحر الجيش .

بعد ذلك يتجه بنو لخم أنصار الفرس لقتال العبسيين محاولين الأخذ بثأر رستم ، وهادفين إلى مقتل عنترة ، فينازلهم عنترة ويقتل منهم خلقاً كثيراً ، ويفر الباقون .

ويدور الفصل الرابع من المسرحية في حي بني عامر، وفيه نرى حفلاً سامراً في خيمة صخر يضم سراة بني عبس ووجوهاً من بني عامر ، وحولهم خدم يروحون ويجيئون بقصاع الطعام وأواني الشرب في جو من الطرب والأنس .

إنه عرس عبلة كما يبدو من غناء الجواري ، يسمع صوت عنترة من وراء الستار وهو يهدد الحاضرين ، ويطلب منهم الانفضاض عن المجلس وإلا قاتلهم ، لا يصدق القوم أن المتحدث عنترة ، لأن هذا العرس لم يقم إلا بعد أن قتل عنترة ، وقدم رأسه مهراً لعبلة ، وعندما يقوم أحد الحاضرين لقتاله يبرز له عنترة فيطير سيفه ، ولا يقتله ، ويصنع هذا الصنيع مع اثنين آخرين ، يلفت عنترة بعد ذلك إلى امرأة مقنعة كانت معه فيكشف عن قناعها ، فإذا هي عبلة يندهش الحاضرون من ذلك متسائلين عن المرأة المقنعة التي في الداخل والتي سيتزوج بها صخر ، وقد أقيم لها هذا العرس ، إنها ناجية التي تحبه ولا يحبها، قد وضعها عنترة مكان عبلة . يصعق صخر من هذه الخديعة التي حاكها عنترة ، ويرفض الزواج بها ، لكنه يقبل بعد إلحاح ، وتنتهي المسرحية بزواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية .

وإذا جئنا إلى المادة التاريخية التي استمد منها شوقي أحداث مسرحيته رأينا أن طه وادي يقول في شيء من الشك : "ويبدو أن شوقي قد استمد موضوع هذه المسرحية من الأدب الشعبي ، حيث إن ترجمة عنترة في كتاب الأغاني قليلة جداً ومختصرة "[١٨] .

وأحسب أن التاريخ لم يغب عن شوقي وهو يكتب مسرحيته ، ومجيء ترجمة عنترة في كتاب الأغاني مختصرة لا يدفع إلى القول بأن مادة المسرحية مستوحاة من القصص الشعبي ، ذلك أن كتاب الأغاني ليس الوحيد الذي عرض لحياة هذا الفارس .

زد على ذلك أن كثيراً من الحوادث الواردة في مسرحية شوقي لها أصل تاريخي ، بل ورود في كتاب الأغاني ، وذلك مثل إلحاق أبي عنترة إياه في قصة إغارة بعض الفرسان[١٩] .

ولا يعني هذا الكلام القول بأن المسرحية مستمدة من التاريخ ، لكنه لا يلغي دور المادة التاريخية في المسرحية ، على الأقل في رسم الخطوط العريضة لها .

ولعل سعد ظلام كان أكثر دقة عندما قال عن مصادر المسرحية : "ومسرحية عنترة اعتمد فيها على روايات الأغاني وديوان عنترة وصفحات من القصص الشعبي"[٢٠] .

وعند محاولة الاقتراب بشكل أكبر من الدقة يمكن أن يقال : إن صفحات الأدب الشعبي كانت أكثر إغواء لشوقي من المادة التاريخية ، ذلك أن مسرحيته اشتملت على بعض الخوارق التي حاول شوقي اقتناصها وتوظيفها

داخل بناء المسرحية لإثبات بطولة عنترة وشجاعته .

لكن خروج تلك الخوارق عن المعقول جعل مسرحيته تفقد كثيراً من مصداقية أحداثها ، مما أثر على قيمتها الفنية .

نجد ذلك واضحاً في قصة عنترة مع العبدين مارد وغضبان حينما علم بهما وقد جاءاه من الخلف دون أن يبصرهما ، ثم في صيحته المدوية التي أردت أحدهما ميتاً من الرعب والهلع .

أنهى شوقي مسرحيته بزواج عنترة من عبلة وهذا الزواج سكتت كثير من المصادر التاريخية عن الإشارة إليه، وقد أشارت إلى هذا الزواج بعض المصادر في لمحة سريعة ، وذلك كما نجد عند الميداني الذي ذكر أن والده قال له : "كر وقد زوجتك عبلة ، فكر وأبلى ووفى له أبوه بذلك ، فزوجه عبلة"[٢١] . أما السيرة الشعبية فقد تحدثت عن ظفره بابنة عمه وزواجه منها .

يدفعنا إلى تقرير هذا الأمر ما جاء من استغراب عند محمد مندور أدى إلى وصف شوقي بالتناقض لأنه جعل عبلة تقبل بعنترة زوجاً لها على الرغم من تشبيبه بها، في حين أن ليلى في مسرحية (مجنون ليلى) لم تقبل بقيس مع أن الخيار ترك لها ، حيث اختارت الزواج من ورد الثقفي لأن قيساً شبب بها[٢٢] .

وأحسب أن الأمر لا يستدعي هذا الوصف القاسي ، ولا يحتمل هذا التفتيق لتلك الفكرة ، ذلك أن شوقي لم ينسج المسرحيتين من خياله حتى يتحكم في أحداثهما ، وإنما كان يعتمد على التاريخ أو الأدب الشعبي ، فهما اللذان يسيران العمل .

وتلك الوثائق هي التي أشارت إلى زواج عنترة من عبلة فظهر ذلك في مسرحيته (عنترة) ، بينما لم تشر المصادر إلى زواج قيس من ليلى فلم يتم الزواج في مسرحيته (مجنون ليلى) ، وحاول شوقي تقديم تعليل لذلك تمثل في كون العرب تعيب تزويج الفتاة ممن شبب بها .

وعدم اقتناع مندور بمنطقية هذا الزواج جعله يرى أن الخاتمة التي خلصت إليها المسرحية جاءت فجة وغير مبررة[٢٣] ، فهي أشبه بانقلابات المسرح الهزلية[٢٤] ، ويرى أن قصة تآمر عبلة مع عنترة لكي تزف إليه هو لا إلى صخر بينما تزف إلى صخر الفتاة الأخرى ناجية ، يرى أن ذلك التآمر قد جعل المسرحية تستحيل إلى ملهاة لا تتناسب مع طبيعة شخصية عنترة[٢٥].

والحق أن المسرحية لم تستحل إلى ملهاة ، بل كانت إلى نهايتها لوناً من ألوان تمجيد البطولة عند عنترة ، وذلك الموقف لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال الدهاء الذي يعمق تلك البطولة ، فقد كانت العرب تمدح من يتصف بتلك الصفة ، ولذلك أسبغها شوقي على عنترة على أنها قسيمة للشجاعة ، فالنهاية على ذلك ليست فكاهية يقصد شوقي من ورائها إلى الإضحاك ، بل هي مسهمة بشكل قوي في إكساب عنترة صفات القائد البطل .

ولا إخال شوقي يهدف من وراء تلك المسرحية إلا إلى التغني بالأمجاد وتسجيل البطولات ، لذا فإن ما يشار إليه عند بعض الباحثين من وجود بعض الإسقاطات السياسية والرموز العصرية في المسرحية أمر لا يجد ما يؤيده .

وقد بالغ محمدين عبد الفتاح يوسف حينما تحدث عن ذلك قائلاً : " أما أهم تلك الرموز فهو رمزه العصري إلى الشتات العربي والفرقة الحديثة ، في وطن الشاعر ، وتفرق قومه بين النفوذ الغربي والسيطرة الأجنبية شرقاً وغرباً ، فهو يبحث عن بطل يجمع العرب فيه بعض صفات عنترة وقدراته ، كما أن الشاعر رمز بعبلة المثقفة الواعية المهتمة بقومها إلى ما يتمناه للمرأة العربية الحديثة "[٢٦] .

ولا أذهب مذهب الباحث الفاضل حينما قرر أن

الهدف من هذه المسرحية هو التركيز على الصراع بين العبودية والحرية[٢٧]، ذلك أن هذا الصراع لم يبد إلا في ومضة سريعة في المسرحية دون أن نرى تعميقاً له ولا إلحاحاً عليه في سائر فصول المسرحية ، وقد تنبه إلى ذلك محمد مندور حينما قال عن عبوديته وتصحيح نسبه : "أما شوقي فقد اختط نهجاً آخر فهو لا يحدثنا في مسرحيته عن تصحيح نسبه ، ولا عن موافقة أهل عبلة على زواجها منه لشجاعته أو لكرمه وسخائه "[٢٨] .

ويعمق مندور طرح هذه الفكرة بقوله في موطن آخر : "وبالرغم من هذا التقدم الملحوظ عند شوقي في بناء المسرحية فإننا لا نزال نلاحظ ما أخذناه عليه في مسرحية (مجنون ليلى) بنوع خاص من عدم استغلاله للصراع النفسي العميق الذي كان من الممكن أن يكسب مسرحيته قيمة دراماتيكية وإنسانية عالية "[٢٩] .

ونسير في خط تطور هذه الشخصية لنصل إلى الكاتب أحمد سويلم الذي كتب مسرحية سماها (الفارس)، وقد بدت شخصية عنترة في هذه المسرحية أكثر نضجاً ، وأكثر تلاحماً مع عناصر المسرحية الأخرى .

تقوم المسرحية على تسعة مشاهد ، في المشهد الأول يظهر الخليفة الفاطمي في موكب كبير وسط احتفالات ورقص وأهازيج تتم بمناسبة زواج ابنته ، وفي أثناء الاحتفال نسمع من أحد المنجمين عبارات الإطراء والمديح للخليفة وعهده الزاهر ، وبعد أن يسمع أحد الشعراء هذا المديح يلوم المنجم على هذا النفاق والملق ، طالباً منه أن يقول الحقيقة ، بعد ذلك يطلب الخليفة من ذلك الشاعر أن ينشده قصيدة في مديحه ، وتحت وطأة هذا الأمر ينشد الشاعر مدحة في الخليفة ، لكنه يذيلها بأبيات تشير إلى الواقع الأليم الذي تعيشه البلاد ، لا يتحمل الخليفة هذا الكلام فيوقف الشاعر فوراً .

يدور حديث بين الخليفة والشاعر حول مقصده ، فيقسم الشاعر أنه من المخلصين له ، بعدها يطلب منه الخليفة الإفصاح بشكل أكثر ، فيتحدث الشاعر عن معاناة الشعب وجفاف المياه وقحط الأرض ونقص الأرزاق في وقت يقيم فيه الخليفة عرس ابنته منفقاً عليه أموال الدولة الطائلة . يصرح الشاعر في موعظته بشكل أكبر فيطلب من الخليفة أن يحس بالناس ويشاطرهم همومهم ، وإلا تعرض لجحيم غضب الناس وثورتهم .

يفكر الخليفة مع أعوانه في طريقة لإخراس ألسنة الناس ، وتأتي الاقتراحات تترى ، فمن قائل : لا بد من استئصال رؤوس الفتنة ، ومن داع إلى إقامة حفلات غنائية تنسي الشعب ما حل به ، ومن مقترح أن يقوم خطباء المساجد بإبانة حقيقة هذا القحط ، وتبصرة الناس بأنه ابتلاء من الله عز وجل مع محاولة لرسم صورة مشرفة للخليفة الذي يعد ولي أمر المسلمين ، فطاعته واجبة، وغيبته محرمة .

وفي الختام يسوق الشاعر رأياً يحوز إعجاب الخليفة، يتمثل في إلهاء الناس عن طريق القصص الممتعة، وذلك من خلال قيام يوسف بن إسماعيل شيخ الحكائين بسرد قصة تراثية طويلة تشوق الناس وتجذبهم حتى ينسوا حالهم .

يجتمع الناس في المشهد الثاني في إحدى الساحات ويدور بينهم حديث عن هذا الاجتماع ، ولماذا تم في هذا الوقت بالذات ؟ ولماذا أكثر الحاضرين من أعوان السلطة ؟ وأثناء ذلك يدخل الشيخ يوسف ، فيهلل الناس في سعادة غامرة ، وقبل أن يشرع الشيخ في القص يقدم بمقدمة يتحدث فيها عن الأوضاع الراهنة ويبين أن القسوة التي يعانيها الناس تشغل تفكير السلطان ، ولا بد أن نريح أنفسنا من التفكير فيها .

إن القصة التي سيحكيها الشيخ تتناول سيرة عنترة العبسي ، لكن الشيخ لا يقوم بسردها بل يطلب من

الحاضرين أن يشتركوا في تمثيل الأدوار حتى يمكنهم معايشة القصة .

يتم توزيع الأدوار على الحاضرين ، ويشترك معهم الخليفة ، إذ يقوم بأداء دور الملك زهير .

تبدأ المسرحية بمناظرة بين عمارة وعنترة وشيبوب حول نسب عنترة وأصالته ، وفيه يسخر عمارة من سواد عنترة وعبوديته .

وعندما يحتدم الموقف يشهر عنترة سيفه في وجه عمارة فيحول شيبوب دون قتل عمارة ، ويعود التفاخر بينهما فينشد عنترة أبياتاً من معلقته تنال استحسان الحاضرين، حينها تدخل عبلة مبدية إعجابها بعنترة ومدافعة عنه .

أما المشهد الثالث فيؤدي فيه الكورال نشيداً عن عبلة وحب عنترة إياها ، وفي المشهد الرابع يظهر مالك بن قراد مع بعض جلاسه يشربون ويتضاحكون ويدور بينهم حديث حول الشعر والشعراء ، وفي أثناء الحديث يدخل أحد الرجال مخبراً أن عنترة قد صاد عشر غزالات ووزعها بين الناس ، يعجب الحاضرون بصنيع عنترة .

يدخل أثناء ذلك عمارة ويخبر مالكاً بما جرى بينه وبين عنترة ويذكر صنيع عبلة وإهانتها إياه .

يدلف شداد إلى المجلس فيسأله عمارة عن النسب الذي يدعيه عنترة ، فينكر شداد أنه أبوه ، يدخل عنترة فيسمع هذا الكلام ، يجري بين شداد وعنترة حديث حول نسبه ينتهي بضرب شداد إياه بعصا كانت في يده .

تدخل عبلة وتبدأ بتوجيه اللوم إلى أبيها مذكرة إياه بدفاع عنترة عن نسوة القبيلة ، ثم تتوجه إلى شداد مفيضة الحديث عن شرف عنترة وبطولته .

يغير على القبيلة مجموعة من اللصوص فيتصدى لهم عنترة ويدخل بهم إلى المجلس ويعود الحديث بين عبلة وشيبوب عن بطولة عنترة وشجاعته .

لا يهتم ابن زياد بهذا الإنجاز ويرى أنه أفضل من عنترة لأنه سيد وعنترة عبد ، يوافقه شداد على ذلك ، ويوجهان لعنترة حديثاً يتضمن الحدود التي يجب عليه إلا يتخطاها ، يتأثر عنترة بهذا الكلام ويجهش بالبكاء .

بعد ذلك يتصاعد من الخارج صوت صراخ وعويل نسوة وقعقعة سلاح ، يدخل بعدها رجل يخبر بأن قبيلة طيئ تقتحم الحي وأنهم لا يقف أمامهم فارس ولا تأخذهم في القبيلة رأفة أو رحمة .

يطلب شداد من عنترة أن يقوم لإنقاذ قومه وإنجاد النسوة ، لا يبدي عنترة اكتراثاً بما يحدث لأن العار – على حد تعبيره – لا يلحق إلا السادة ، أما العبيد فلا يلحقهم شيء لأنهم أرقاء . وبعد حوار طويل يهب له شداد حريته ويعترف بأبوته ، فيسير الجميع نحو المعركة .

يبدو الخليفة الفاطمي في المشهد الخامس متأثراً بالنتيجة التي وصلت لها قصة عنترة ، وتظهر عليه علامات التعجب ، إذ كيف يعترف السادة بهذا العبد ؟ ويحس بالخوف من أن توقظ هذه القصة أحاسيس الناس بدلاً من أن تلهيهم فيثوروا كما ثار عنترة حتى يحصلوا على حريتهم . يحاول الخليفة أن يحرف اتجاه القصة فيلعب دور الملك زهير .

في المشهد السادس يظهر الملك زهير (الخليفة) في مجلس شراب وحوله مجموعة من الرجال ، وقد حضر هذا المجلس شداد وعمارة بن زياد وأحد المنجمين .

يدور حديث بينهم عن شجاعة عنترة ، لا يرضى الملك زهير بهذا الكلام ، لكنه لا يعارضهم بل يقبل كلامهم على مضض .

يدخل عنترة ويطلب عبلة من أبيها فيهيج عمارة ويتبادلان الشتيمة ، فيقترح عنترة أن يكون السيف هو الفيصل ، وأن يقوم بمبارزة عمارة والغالب يظفر بعبلة ، يوافق الجميع ، تتم المبارزة فيسقط السيف من عمارة وينثني عنترة عن قتله .

يقترح الملك زهير إن أراد عنترة الزواج بعبلة أن يقدم لها ألفاً من النوق الذهبية التي لا توجد إلا عند النعمان بن المنذر، وذلك حتى يثنيه عما يريد. يوافق عنترة على هذا الشرط ويطلب ستة أشهر مهلة لذلك.

في المشهد السابع يؤدي الكورال نشيداً يشير إلى صنيع الملك زهير الذي يهدف إلى إبعاد عنترة وقتله.

أما المشهد الثامن فيدور في ساحة يحضرها جمهرة من الرجال والنساء، ومعهم عمارة، ونسمع فيها شائعات عن مقتل عنترة وجرح شيبوب في أرض النعمان، بعد ذلك يدخل شيبوب مكذباً تلك الشائعات، فلا يصدقه الناس، حتى يسمعوا صوت عنترة الذي أقبل وهو ينشد قصيدة في محبوبته عبلة.

يختم الكاتب مشاهده بحديث من الشيخ يوسف إلى الحاضرين يتضمن رغبته في أن يعود الفارس عنترة إلى القبيلة حتى تبطل أحقاد السادة. نسمع بعض الأصوات التي فهمت مغزى هذه القصة، فعنترة هو الحلم الذي سينهي القحط القاطن في أعماق الناس.

يدخل الخليفة في موكبه وهو ينثر على أتباعه بعض العملة الذهبية، ونسمع صوت الكورال ينشد في موسيقا مناسبة عن الفارس القادم الذي لا يرضى الظلم، وبذلك تنتهي المسرحية.

إن هذه القصة التي اشتملت عليها المسرحية ذات أصل تاريخي يمكن أن نعده نواة لها، وقد أشار الكاتب إلى ذلك فقال في صدر مسرحيته ناقلاً عن كتاب (شعراء النصرانية): " حدثت ريبة في دار العزيز لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وأشار إلى الشيخ يوسف بن إسماعيل – شيخ الحكائين – أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، فأخذ يكتب سيرة عنترة ويوزعها على الناس، فأعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها"[٣٠].

لقد أخذ الكاتب هذه الإشارة التاريخية وأعاد التعامل معها وتشكيلها وفق المعطيات الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

لم يقع الكاتب في أسر التاريخ، ذلك أنه حرف مسار القصة في المسرحية عن اتجاهها التاريخي، فالقصة التاريخية تذكر أن شيخ الحكائين حقق غرض الخليفة بإلهاء الناس وصرف اهتمامهم عندما كتب لهم سيرة عنترة، في حين أن شيخ الحكائين في المسرحية أسهم في إيقاد الجذوة وتنشيط الوعي لدى الشعب، حيث حملت شخصية عنترة عنده بذور الثورة ومقومات الحرية التي ينبغي أن يفطن لها الجماهير.

وقد وصلت هذه الرسالة إلى الشعب وأدرك مرام شيخ الحكائين، ويمكن أن نحس بذلك عندما نستمع إلى أحدهم وهو يقول:

يا أخواني

أنصحكم أن يفهم كل منكم ما شاء له أن يفهم

ويطوي جنبيه على فهمه

ولا يفصح[٣١]

وإذا كانت المسرحيات السالفة قد استدعت شخصية عنترة لأجل التغني بالأمجاد والتذكير بالبطولات فإن شخصية عنترة عند أحمد سويلم قد استحالت إلى رمز للحاكم المنتظر الذي سيخلص الناس من معاناتهم وهمومهم.

إن هذه المسرحية تعبر عن حاضر واقع، وليست القصة التاريخية سوى خيط ضئيل ينشر عليه الكاتب فكرته التي تتمحور حول (الحاكم ونظام حكمه) في دعوة إلى تحقيق قيم العدل والحق والخير.

بدا ذلك جلياً في نشيد الكورال الذي ختمت به المسرحية:

هل يملك سيف مأفون

تغيير الحلم

هل تملك كف سوداء

إخماد العزم

هل يملك وجه مذموم

إسقاط النجم

الفارس يحيا محموداً

لا يرضى الظلم

الفارس يبقى يقظاناً

لا يرضى النوم

الفارس ليس الجهل وليس الهزل

وليس الوهم(٣٢)

وربما أطلت بعض العبارات المعاصرة برأسها بين الحين والحين ، فأماطت اللثام عن مراد الكاتب ، وذلك كقوله :

وهذا عنترة العبسي

عاش يناضل حتى يعترف الناس له بالحرية

وظل يضحي بالنفس .. ولا يقبل أي هزيمة(٣٣)

إن الصراع الداخلي الذي يعيشه عنترة ما هو إلا صراع الشعب في البحث عن هويته ، عن كيانه ، عن ذاته. لذلك اهتم الكاتب بجوانب ذلك الصراع، وحاول تعميقه:

عنترة : انطقها يا سيدي

قل إني أحقر عبد عندك

مسلوب الهمة .. مقهور النفس(٣٤)

وأحلام عنترة البعيدة المنال ما هي إلا أحلام الجماهير بالتحرر من ربقة التسلط والعسف :

عنترة : سأريح السادة من أحلام عبيد السادة

(لنفسه) حقاً .. يبدو أني أحلم أكبر من طاقة نفسي

حتى الحلم لا يسمح لي أن أجعله في قلبي

هذه مرتبة لا يبلغها إلا السادة ..(٣٥)

وليس السادة سوى السلطة الحاكمة المسيطرة ، ولذلك وهبهم أسماءهم المعاصرة ومنحهم أوسمتهم :

عنترة :

أما أنتم .. فالسادة .. والأحرار .. وأصحاب الأمر

وعليكم ألا تدعوا الحرية كشراع في الريح

وأنتم تمتلكون الأوسمة(٣٦)

ويتكثف الرمز وتكتنز الدلالات بشكل أكبر في مسرحية حسين علي محمد التي أطلق عليها اسم (سهرة مع عنترة) ، وهي مسرحية من فصل واحد .

يبدؤها بوصف للمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، وهو مبنى حديث يشرف على الصحراء ، وأمامه أريكة وكرسيان .

يصعد الراوي من بين الجمهور وهو يرتدي ملابس عصرية ، ثم يذكر أنه سيقوم بدور الراوي ، يدخل بعد ذلك بعض العاملين ويقومون بإصلاح وضع الأريكة والكرسيين، فيشير إليهم الراوي بالخروج .

يبدأ الراوي بتقديم ضيفه عنترة بعد أن يتأكد من سلامة مكبر الصوت ، ثم نسمع صوت عنترة وهو ينشد بعض الأبيات .

يدور حديث ودي بين الراوي وعنترة حول الاحتفال به، وتأجيله لموعد المشاركة في هذه السهرة ، وعندما يتحدث الراوي عن عبلة يقاطعه المتفرج مقارناً بين عبلة وزوجه .

ثم تمر الممثلة التي تتزيا بزي عبلة فيعجب عنترة بها ويمنحها مقطوعة شعرية تجود بها قريحته ، وبعد أن يهتف الجمهور له تمر عبلة مرة أخرى فيتغزل بها ، ويحظى بتصفيق وتشجيع من الراوي .

يبدأ الراوية بمحاورة عنترة عن بطولته وفروسيته ذاكراً أنه هو البطل المنقذ ، ينطلق بعدها في الحديث عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة ، مؤكداً على وجوب الأخذ بالحقوق ونيل الحرية .

يدخل شيبوب عليهما ويشترك في الحوار الذي توغل الكاتب من خلاله داخل أعماق شيبوب ، حيث أظهر من خلال حديث الشخصية نفسية شيبوب المهزومة التي عاشت في الظل على الرغم من اشتراكها في الدفاع عن حقوق الفارس عنترة .

وفي أثناء الحوار ترد لفظة الحرية فيصرخ المتفرج منادياً بها ومردداً إياها ، وعلى الفور يبرز من خلف الصفوف ضابط يحمل مسدساً وبصحبته شرطي ، ويتم القبض على المتفرج الذي ما فتئ يردد عبارات الحرية ، والضابط يحاول إسكاته مدعياً أن ذلك يثير العامة والدهماء ، ثم ينهال عليه بالضرب بقبضته وبعصاه .

يذهل عنترة من صنيع الضابط ، فيحاول الراوية أن ينسيه الموقف مطالباً إياه بإكمال السهرة ، لكن عنترة يستشيط غضباً من الموقف القامع لصوت الحرية ، ويعتذر عن إكمال السهرة .

يبدو واضحاً ودون أدنى تأمل أن شخصية عنترة في هذه المسرحية قد اتخذت قناعاً يعبر الكاتب من خلالها عن أفكاره وتوجهاته ، فليس صوت عنترة المنكر للقمع ووأد الحريات إلا صوت الكاتب الرافض لوجود هذه الممارسات في مجتمعنا الحاضر .

وإذا كان البطل - كما يرى البعض - هو المخلِّص للأمة من انحرافاتها وأخطائها فإن الكاتب هنا يقدم صورة أخرى للبطل الذي لم يستطع أن يقوم بهذه العملية، حيث ناء بحملها فآثر الانسحاب مكتفياً بالاستنكار والشجب فحسب .

إن سقوط عنترة الذي يعد أنموذجاً إنسانياً في البطولة يكشف عن أن المناخ الحاضر لم يعد يأبه بإنجازات البطولة الغابرة ، ولا يرضى بمفهوم البطل الفرد، فقد بلغ التفكك أوجه ، واتسع الخرق على الراقع ، ولم يعد بوسع القائد أن يرأب الصدع ويلم الشمل ، فخير له أن يتوارى .

كما أنه يعبر بشكل غير مباشر عن يأس الكاتب من تحقيق الأمجاد البطولية السالفة على يد مخلِّص قادم .

تكشف المسرحية أيضاً عن وعي الشارع العام والمواطن العادي بالأحداث التي تجري من حوله ، فالشعب ليس رعاعاً ودهماء ، كما يقال عنه ، بل إنه من وعيه يكاد يكون على قلب رجل واحد ، وأحسب أن ذلك هو ما جعل الكاتب يختصر المتفرجين في متفرج واحد يمثل رؤى الجميع.

وهذا يجعلني أختلف مع أحمد زلط حينما أخذ على الكاتب اختزاله شرائح المجتمع في شخصية واحدة ، مشيراً إلى أن ذلك قلل من كمال الجانب الفني في النص[٣٧]، إن تلك لمحة ذكية من الكاتب أراد من خلالها اختصار أجسام المتفرجين في جسم واحد لأن الأفكار واحدة والآراء متحدة .

والكاتب في هذه المسرحية يريد أن يقدم لنا مفارقة تقول : إن عنترة العبسي الذي يعيش في حقبة سحيقة تعود إلى الزمن الجاهلي استطاع أن ينتزع حريته من قومه نتيجة إصراره :

كم عانيت وقاسيت

كي أنتزع حقوقي من عبس

حق الحرية

حتى لا أبقى عبداً فيهم[٣٨]

وتمكن من نيل مراده بتخلصه من أغلال العبودية ، في حين لم يستطع الأحرار في هذا العصر المتقدم تقنياً وحضارياً أن يعيشوا الحرية الحقيقية ، بل إن المناداة بها والدعوة إليها تحول الحر إلى أسير في أيدي السلطة ، وتعرض الفرد للقمع والسجن والإهانة .

ولعل الجديد الذي تقدمه هذه المسرحية المستلهمة لشخصية عنترة والذي به تميزت عن المسرحيات السابقة هو ما يلي :

١ – أنها أشبه بومضة (فلاشية) ، تم خلالها التقاط الفكرة والتعبير عنها دون إسهاب في فصل واحد فحسب ، فالكاتب في هذه المسرحية قد أدرك قوة وعي المشاهد الذي لم يعد يتحمل الإطالة والإلحاح على الفكرة ، فهو يمتلك ذهناً لاقطاً سريع الفهم نتيجة الأحداث المتسارعة التي تدور من حوله ، وهو لا يتحمل الفصول الكثيرة والطويلة في مثل هذه الموضوعات، ولذلك جاءت المسرحية بهذا التكثيف والإيجاز .

٢ – إذا كانت المسرحيات السابقة تقدم لنا التاريخ وكأنه حقبة منفصلة عنا وبعيدة منا فإن هذه المسرحية قد استدعت شخصية عنترة وأوقفته على المسرح بعيداً عن جوه التاريخي ، فالمكان في المسرحية ليس مضارب بني عبس – كما رأينا – بل يقف عنترة وسط مبنى حديث ويكلمه راو يلبس ملابس عصرية ، إننا في هذه المسرحية نشهد زمنيين متداخلين في عمل فني واحد.

٣ – حاولت المسرحية في هذا التداخل الزمني كسر حواجز اللغة بين العصرين، وكسر الحواجز بين الأمكنة ، لقد أزالت الحواجز بين الأبعاد الأربعة وبدا الجمهور مشاركاً في توجيه أحداث المسرحية وعنصراً فاعلاً فيها، ولعل هذا التداخل هو الذي جعلني أشير إلى بعض الجوانب الفنية داخل الرؤية الفكرية للمسرحية مما قد يظن أنه تعد على منهج البحث الذي يتطلب دراسة كل منهما على حدة ، ويعود السبب إلى أن الرؤية الفكرية في المسرحية قدمت في قالب يصعب فصله عنها، نظراً لامتزاجه الشديد بها.

ثانياً : البناء الفني :

١ – الشخصية :

للشخصية الدرامية أثر فعال داخل بناء المسرحية ، فهي المؤثرة في العمل الدرامي بأكمله ، وهذه الأهمية تتطلب من الكاتب قدرة فائقة يستطيع معها أن يبرز سماتها وملامحها ، ويرسم أبعادها ودوافعها .

وبما أن الشخصية الدرامية في المسرح غير الشخصية العادية فإن تكوينها عمل يكتنفه نوع من الصعوبة لا سيما أن رسمها لا يخضع لضابط أو مرجع يحتكم إليه[٣٩] .

ومما يزيد أيضاً في صعوبة رسمها ضيق الإطار المسرحي الذي تظهر من خلاله ، إذ هي مقيدة بزمن محدود لا بد أن تتكشف خلاله تكشفاً كاملاً ، فتظهر ملامحها وطبيعتها ونوعيتها ، كما أن رسمها في المسرحية يختلف عنه في القصة أو الرواية حيث يقتضي الأمر "أن تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة ، دون تدخل وسيط كالكاتب أو الراوي"[٤٠] .

وعند محاولة الاقتراب من الشخصيات الملتفة حول شخصية عنترة في المسرحيات التي استلهمته نجد أنها متفاوتة في وجود أصل تاريخي لها ، فالقباني قد استلهم عنترة من خلال السيرة الشعبية ، لذا أدخل في مسرحيته كثيراً من الأسماء التي ليس لها سند من التاريخ مثل مسعود (ملك اليمن) ، وجندلة خادمه ، ومسير المحن ، وابن والورد ، ومقري الوحش ، وغيرهم .

ويحاكيه شوقي في ذلك وإن كان لا يضاهيه من ناحية كثرة الأسماء المستحدثة، فهي تتقارب عدداً مع الشخصيات ذات الأصل التاريخي، فالشخصيات التاريخية تمثلت في عنترة وعبلة وشداد وأخيه مالك وابنه عمرو ، وأما الشخصيات التي لم يستلهمها شوقي من التاريخ فهي : صخر العامري ، وداحس رفيق عنترة ، وضرغام العبسي، وناجية عاشقة صخر ، وسعاد خادم عبلة .

وتقل تلك الشخوص عند أحمد سويلم ، إذ هي سبعة فحسب : عنترة ، شيبوب ، شداد بن قراد ، عبلة ، عمارة بن زياد ، الملك زهير ، مالك بن قراد . وهي

شخصيات تجمع بين الأصل التاريخي والقصص الشعبي.

وهي عند حسين علي محمد أقل بكثير ، حيث لا نرى سوى عنترة وشيبوب فقط ، أما بقية شخصيات المسرحية فلا علاقة لها بالتاريخ ولا بالقصص الشعبي ، فالراوي والضابط والجندي والمتفرج شخصيات حديثة كسرت الحواجز المسرحية فالتقت الشخصيات التاريخية وتحاورت معها .

وقد اختلفت أدوار تلك الشخوص وتباينت علاقاتها بالشخصية الأم (عنترة) ، فمن شخصيات تدور في فلك شخصية عنترة كاشفة عن تميزه ومتحدثة عن أمجاده وبطولاته ، نجد ذلك واضحاً في شخصية عبلة وقيس عند أبي خليل القباني ، وفي شخصية عبلة وداحس عند شوقي، وشخصية شيبوب عند أحمد سويلم .

وهناك شخصيات تبدو بطولة عنترة من خلال مقارعتها إياه ، حيث إن عجزها عن النيل منه يرسخ الشخصية ويدعم وجودها ، ويبدو ذلك في شخصية مسعود غريمه في مسرحية أبي خليل القباني ، وفي شخصية صخر غريمه في مسرحية شوقي ، وفي شخصية عمارة بن زياد غريمه في مسرحية أحمد سويلم .

وقد تشارك بعض الشخصيات عنترة في بطولة المسرحية بل ربما بدت نداً له أو فاقته أحياناً ، ظهر ذلك في شخصية مقري الوحش عند أبي خليل ، ذلك الرجل الذي تمكن من قتل الساحرة سعاد بعد أن عجز عنترة عن ذلك ، وأنقذ عنترة من هلاك محقق بعد أن تجمدت يده ولم يستطع الحركة ، كما أنه قد تولى فك السحر الذي لحق بعبلة من خلال الحجاب الذي ألقاه عليها .

وبدا ذلك أيضاً – وإن كان حجم البطولة أقل – في شخصية ضرغام عند شوقي، ذلك الفارس النبيل الذي أحب عبلة وخطبها ، وعندما طلب والدها منه أن يأتي برأس عنترة مهراً لها رفض ذلك رفضاً قاطعاً وجعل يشيد بشجاعة عنترة ويذكر بطولاته ، مما أثار الوالد عليه إثارة جعلته يدخل معه في اشتباك الأيدي .

إن الشخصية الرئيسة " في حاجة إلى شخصيات مساوية لها في الحيوية حتى تتضح ، وتحسن التعبير عن نفسها"(٤١) ، بل إن جميع الشخصيات " لا تستمد حياتها إلا من خلال علاقتها المتشابكة مع الشخصيات الأخرى"(٤٢) .

ونشهد عند حسين علي محمد في مجال تعامله مع شخوصه خروجاً عن مسار التاريخ والقصص الشعبي ، إذ هو يقدم شيبوباً على أنه أخوه المدافع عنه والحريص على إكسابه المجد والسؤدد ، وقد بدا ذلك في مسرحية أحمد سويلم ، لكن شيبوباً في مسرحية (سهرة مع عنترة) شخصية تشعر بالانهزام الداخلي ، وتحس أن المجد سرق منها ، وكانت أحق به أو بجزء منه على الأقل ، شخصية تتعب ويحصد الآخرون النجاح ، لقد بدا شيبوب آسفاً على ما قدمه لأخيه الذي نال المجد على حسابه:

شيبوب : كم عذبني هذا ..

عشت صدى عنترة العبسي ..

ولم يشعر أحد بي ..

الراوي : كيف ؟

شيبوب : كان الفارس يحارب ويحب

لكني عشت حياتي مدفوناً في جب

كان المتن وكنت الهامش ..

الراوي : (في خبث)

ماذا كان يراود عنترة تجاهك ؟

شيبوب : عنترة .. كبير القلب ..

أحب العالم كله

قد بادلني حبي .. بالشفقة والخوف

اعترف أبوه به .. وبحد السيف

وتزوج من عبلة

(في حسرة)

وبقيت العبد ابن زبيبة

أرعى .. أحلب ..

عبداً ما عشت !

الراوي : هل ما زلت تحبه ؟

شيبوب : (يتعلق بأكتاف عنترة)

لما نال الحرية ، وتزوج عبلة

أحسست بنصفي يتحرر من نير الأغلال

لكن ما يحزنني ..

أني لم أشعر بكياني ..

فلقد ذبت .. تواريت[٤٣] .

ويكاد يكون اهتمام القباني برسم أبعاد شخصية عنترة كاهتمامه برسم أبعاد الشخصيات الأخرى ، فهو لا يولي هذا الأمر عنايته ، ذلك أنه صب اهتمامه على بطولة عنترة الخارقة ، ويدرك من قرأ أحداث مسرحية القباني وقارنها بالقصص الشعبي أن الكاتب قد صور المراحل الأخيرة من حياة عنترة ، وهي التي تزوج فيها عبلة ، وسافر معها إلى بلاد اليمن ، لكن القباني لا يكاد يشير أدنى إشارة إلى المرحلة العمرية التي يعيشها عنترة والتي أحسب أنها قد جاوزت فترة الفتوة والشباب .

بل إنه ربما أعطى بعض شخوصه اهتماماً يجاري اهتمامه بالبطل ، فهو يصف الملك مسعوداً على لسان شيبوب بقوله :

شيبوب : ...وصاحب هذه المناهل والوهاد ، الملك مسعود بن مصاد ، وهو ملك عظيم الشان ، قوي الشوكة والسلطان ، وتحت أمره من الأمراء والفرسان ، أكثر من عشرين ألف عنان[٤٤] .

ويقدم وصفاً لعبلة على لسان الملك مسعود ، فيطيل في ذلك ، يقول :

مسعود : ما هذا الجمال الباهر ، تجلى الصانع القاهر ، وما هذه العيون المقرونة بسهم المنون

غازلتنـــي بأعـين كالظبـاء

ذاتُ دلٍ تبـدي نفـارَ الظبـاءِ

ظبيـةٌ لو رأى محاسنَـها البـد

رُ استحى من طلوعه في السماءِ

وجهها معـدنُ الجمـالِ وفيـه

عنصرُ اللطفِ قد نما والحيـاءِ

ينثني تحت ثوبها غصـنُ بانٍ

غرسته الأشواقُ في أحشاءِ[٤٥]

ويكاد ينحصر ما جاء من رسم لشخصية عنترة عند القباني في مقطعين اثنين من المسرحية ، أحدهما جاء على لسان عبلة تصف فيه شجاعته فتقول :

عبلة : فارس المشارق والمغارب ، الليث الهصور ، والأسد الغضنفر الذي قتل العويتا وابن المنذر النعمان حية بطن الواد ، وقادح النار بغير زناد ، الضارب بالسيوف الحداد ، والطاعن بالرماح المداد ، ومعلم الفرسان الحرب والجلاد ، عروس الخيل عنترة ابن شداد[٤٦] .

وفي الآخر رسم القباني من خلاله بعض الأبعاد الجسمية له ، حيث قال على لسان عمارة :

عمارة : ... ولولا عنتر الأسود الأفطس الأنكد وتأنيبه وعتبه ، لقلت لها به به[٤٧] .

أما شوقي فقد توغل في شخوصه بشكل أعمق تعدى من خلاله رسم البعد الجسمي إلى رسم جزء من البعد النفسي ، وقد بدا ذلك منذ الأبيات الأولى من المسرحية، تلك التي نشهد من خلالها حديثاً داخلياً يكشف نفسية عنترة المتأزمة التي لا تريد من عبلة أن يكون الحب من أجل الشجاعة أو الشاعرية التي يمتلكها ، بل تود أن الحب كان لأجل شكله :

عنترة :

يا ليت حبك عبل لي　　حبُّ القطاة لشكلها
أو حبَ قبرةِ الصفا　　لأليفها ولخلِّها
أو مثل حبِ نجيبةٍ　　مجنونةٍ في فحلها
ليت افتتانك لم يكن　　بشجاعتي وبفضلها
أو ليت حبك لم يكن　　لقصائدي ولنبلها(٤٨)

على أن رسم البعد الجسدي هو الطاغي في مسرحيته ، فهو يصف عنترة على لسان فتيين يرقبانه ، فيقول :

أحد الفتيين :

ما ذاك ؟ من ؟ قفوا انظروا
جلمودُ صخرٍ أم جسدْ ؟

الآخر :

هذا الفتى عنترةٌ　　كل الثرى له وسدْ
قد التوى كالأفعوا　　نِ وتمطى كالأسدْ(٤٩)

وعن سواده يقول على لسان صخر :

صخر :

وسحنةٌ كأنما قد قلبت
على هباتِ القدرِ وجهاً وقفا(٥٠)

وتستحسن عبلة هذا السواد ، فتقول :

عبلة :

هذا السوادُ يا بن عمِّ(م)　　ي مثل صبغةِ السحر
كالمسكِ والكحلِ هما　　في مفرقي وفي البصر
وما يضرك السوا　　د يا بن عمي ما يضر
الكعبةُ الغراء من　　أحسن ما فيها الحجر(٥١)

ويصف عنترة خشونته الجسدية فيقول :

عنترة :

ولي يدٌ خشنةُ الأظفارِ أنقلها
من الغدائرِ أحياناً إلى اللبدِ(٥٢)

ونعدم في المسرحية وصفاً جسدياً لبعض الشخوص الثانوية ، كقوله عن اللصوص على لسان سعاد :

سعاد :

سيدتي لا تراعي　　حول الخباءِ ثلاثه
وجوههم كالحات　　وفي الثيابِ رثاثه(٥٣)

أو على لسان عبلة :

عبلة :

مرأى البزاةِ ترى اللصوص بوازيا
هم دون ذلك هم حداءُ فلاةِ
جبناءُ خطافون أكبر همهم
عكازُ شيخٍ أو حلي فتاةِ(٥٤)

ونجد التركيز على أبعاد الشخصية في مسرحية أحمد سويلم منذ البداية ، إذ إن قصة عنترة كانت تمثيلاً أداه شخوص المسرحية الأصليون ، وقد قام الشيخ يوسف بتفصيل الأدوار على تلك الشخوص ، وجعل يرد من لا يصلح أن يقوم بالدور ، تأمل ذلك في قوله :

الشيخ : حسناً ، والآن من منكم يلعب دور الفارس عنترة
(يتقدم رجل نحيل الجسم قصير القامة .. خفيض الصوت)
الرجل : أنا .. أنا
(يضحك الجميع)
الرجل : ماذا بكم .. أنا أريد أن أقوم بدور عنترة ..
الجميع : سامحك الله ..
(ضحك)
الشيخ : صبراً يا سادة
يا ولدي .. هل تعرف شيأً عن عنترة ..
الرجل : لا يا سيدنا
الشيخ : عنترة
كان قوي الجسم .. مشدود القامة
ذا لون أسود .. مشقوق الشفة السفلى



(٢) : ماذا قلت ..

أتقول لديه شفة مشقوقة

الشيخ : نعم يا ولدي ..

(٢) : وماذا عن رجل يملك شقاً في الشفتين

وله جسم ضخم .. مشدود القامة

الشيخ : طبعاً يصبح أقرب من غيره

في تمثيل الدور

(٢) : إذن يمكنني أن أفعل هذا .. ما رأيك ..

الشيخ : فعلاً يا ولدي .. بنيتك قوية

وتميل إلى اللون الأسود أيضاً ..

وأرى في شفتيك الشق المطلوب

حسناً . حسناً .. يمكن أن تلعب دوره

الرجل : وأنا .. أنا يا سيدي

حرمتني من دور عنترة

الشيخ : لن أنساك .. سأبحث لك عن دور .

ومن يلعب شيبوب ؟

الأخ الأكبر للفارس عنترة

الشاعر : أعرف يا سيدي عن شيبوب الحكمة

وأعرف عنه ذكاء الخاطر(٥٥) .

وإذا كان أحمد سويلم قد أجاد رسم البعد الجسمي للشخصية فإن التوفيق لم يحالفه عندما حاول الاقتراب من نفسية شخوصه ، إذ نلمس عنده بعض الاضطراب الذي قد يصل إلى حد التناقض ، فعنترة مرة يفخر بسواده ولا يكترث بعبوديته فهو متزن النفس ، متماسك القوة ، نرى ذلك في قوله :

عنترة : حسبك يا ابن زياد

(فإن أك أسوداً فالمسك لوني

وما لسواد جلدي من دواء

ولكن تبعد الفحشاء عني

كبعد الأرض عن جو السماء)

أنا أفخر يا ابن زياد بسيفي

نسبي سيفي ودروعي وبطولاتي وصراعي اليومي

وبها أصبح حراً وفتياً ..

وهذا ما يجعلني مختلفاً عنك (٥٦) .

في حين يبدو في موطن آخر وهو يعاني من أزمة نفسية ونشعر أنه مهزوم من الداخل :

عنترة : سأريح السادة من أحلام عبيد السادة

(لنفسه) حقاً .. يبدو أني أحلم أكبر من طاقة نفسي

حتى الحلم لا يسمح لي أن أجعله في قلبي

هذي مرتبة لا يبلغها إلا السادة ..

علي الآن أن أرحل في أرض الله ولا أرجع (يبكي)(٥٧).

وللبعد الاجتماعي بروز في مسرحية الفارس ، فالكاتب يقدم عنترة على أنه المنقذ والمخلص ، والمدافع عن الكرامة ، والفارس المنتظر الذي لا يستغني عنه الشعب :

عبلة : يا أبت .. لا تظلم عنترة ..

ولا تنسى ما يفعله من أجل كرامتنا(٥٨) .

وفي موطن آخر تقول :

عبلة : أرأيتم يا سادة ماذا يفعل عنترة الفارس

من أجل حمايتكم(٥٩) .

ويبدو ذلك بشكل أكبر في نشيد الكورال الذي جاء فيه:

فارسكم حلم يتجسد

فارسكم في الموعد هلا

في قبضته السيف الحامي

في عينيه الحلم تجلى

يحمي وطناً .. يعشق أرضاً

يصنع حلماً .. يزرع نخلاً (٦٠) .

أما مسرحية (سهرة مع عنترة) فلم يهتم الكاتب فيها برسم الأبعاد الجسمية ، فهو لا يشير إلى سواد عنترة أو إلى شفته المشقوقة أو سائر صفاته التي رأينا بعضاً منها في المسرحيات السالفة ، ذلك أنه لم يهدف من كتابة مسرحيته إلى تصوير حقبة من الحقب التاريخية والتغني

بأمجادها ، وذكر بطولاتها ، إن اسم عنترة قد تحول لدى الكاتب إلى رمز قد استوطن الذاكرة الجماعية للمتلقين ، لذا ليس من الأولى أن يعرِّف الكاتب من هو محفور في وعي من يتوجه إليهم بنصه .

لقد أسبغ الكاتب على بطله صفات فريدة من نوعها ، فهو يتمتع بالحدس الصادق ، ويمتلك قدرة على الكشف واستبطان الأمور ، إنه كاهن من طراز عجيب ، فهو على إيغاله في القدم يعرف خفايا الأمور ، ويفهم عصرنا أكثر مما نفهمه ، إنه مصدر المعرفة ، ومكمن الخبرة ، لذا صار جديراً بلقب الفارس والبطل الأسطورة :

الراوي :

هذا الجمع الحاشد يهتف لك

ويحييك الليلة مثل تحياته

للرؤساء والقواد

أنت الفارس ، أنت القائد ..

والبطل الأسطورة(٦١) .

وقد بدت تلك الخبرة متناثرة في أثناء المسرحية كقوله:

عنترة : ما يتعسكم أنتم أقدر في رؤيته

أقدر في وضع حلول وإجابات له(٦٢) .

كما ظهر بصره بقضايا الحاضر في قوله :

الراوي : قد تشعل كلمة حق ثورة

عنترة : ما أكثر ما أكره هذي الكلمة !

قد صارت تتردد - أكثر ما تتردد - في أفواه الخونة

من أعداء الثورة والحرية

الراوي : (مستدركاً)

إنك أول فرسان الحرية

في الأرض العربية

عنترة : (متهكماً)

فلماذا لم تشعلها كلمات تكتب في الصحف الصفراء

تلك الصحف المأجورة والشوهاء ؟!(٦٣) .

ومما يؤخذ على الكاتب أنه لم يستطع أن يقنعنا بصلاحية استلهام شخصية عنترة في هذا الموطن ، إذ قد بدا أنه حمَّل الشخصية أكثر مما تحتمل ، حيث لم يعرف التاريخ عن عنترة الدهاء والتفكير الناضج الذي كشفت عنه المسرحية ، وكل ما وصلنا عنه يتعلق بقوته الجسمية ، أو شجاعته النادرة ، بل إن القصص الشعبي كان نسب ذلك الذكاء المتوقد لأخيه شيبوب لا له .

٢ - الصراع :

يعد الصراع "العمود الفقري للبناء الدرامي ، فبدونه لا قيمة للحدث"(٦٤) ، لأنه "النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية"(٦٥) .

كما أنه هو المحرك لعناصر التناقض التي تجعل "من المسرح مسرحاً نابضاً بالحياة والحركة "(٦٦) .

على أنه توجد بعض المسرحيات الناجحة التي خلت من الصراع لكونها ملحمية "استبدلت مفهوم الصراع بمفهوم التناقض على مستوى الشخصية نفسها ، أو على مستوى علاقة الشخصية بالعالم"(٦٧) ، وربما نجحت بعض المسرحيات غير الملحمية مع خلوها من الصراع بسبب اشتمالها على مشاكل اجتماعية أو سياسية أو فكرية تثير الاختلاف فتستحق بذلك التأمل واجتذاب أنظار الجمهور .

وتختلف المسرحيات التي تعالجها هذه الدراسة من ناحية شكل الصراع ودرجة قوته والاهتمام به ، فالقباني نتيجة اعتماده على السيرة الشعبية لا يكاد يكشف لنا عن دخيلة نفس عنترة إلا لماماً ، وهو كشف لا يبدو منه أنه يعاني أي صراع من أي نوع .

إن الصراع في مسرحية القباني صراع خارجي فحسب، يقوم على تصادم بين عنترة وخصومه الذين يتربصون به .

وربما علم المتلقي نتيجة هذا الصراع قبل أن يبدأ ، فهو صراع مع عنترة الفارس الذي لا يقهر ، لذا ينبغي أن تحسم النتيجة لصالحه .

ويتلخص الصراع في مسرحية القباني في قيام مسعود ملك اليمن بمحاولة إزاحة عنترة عن طريقه ، حتى يتم له الزواج بعبلة ، وقد اتخذ لذلك حيلاً شتى ، فمرة يحاول سحر عنترة ، وأخرى يقوم بسحر عبلة ، وعندما تكشفت الحيل لجأ مسعود إلى القوة ، ودارت معركة بينه وبين عنترة انتهت بهزيمة جيش مسعود وقتله .

هذا الصراع المعتمد على الجعجعة والصخب المحسوم سلفاً قلل من قيمة المسرحية من الناحية الفنية ، بل لا أعد مبالغاً إذا قلت : إن القباني ليس له حظ من هذا العمل سوى تقديمه في قالب مسرحي ، فالأحداث والشخصيات والحبكة محسومة في القصص الشعبي الذي سار القباني في محاكاتها حذو القذة بالقذة .

ونلمس عند شوقي مظهراً خافتاً للصراع الداخلي غير المعمق ، وقد بدا ذلك في صدر مسرحيته ، حيث ظهر عنترة يناجي نفسه في شيء من التوتر والمعاناة الممتزجة بالخوف .

إنه يخشى أن يكون حب عبلة إياه من أجل شجاعته وقريضه فحسب ، ذلك أن سواد لونه غير مفضل لدى الجميع ، وهو يظن أن ذلك الشعور ساكن في دواخل محبوبته .

وربما صرح بما يجيش في نفسه أمام عبلة ، فهو في إحدى حواراته معها يقول :

لو لم تهيمي عبلتي بجملاتي المنكره
وليس بي أنا ولا بسحنتي المحتقره
لقلت إذ دعوتني يا قمري يا سكره[٦٨]

أما عبلة فقد وهنتها حمى الغيرة على محبوبها ، إنها تسمع أن عنترة يهوى امرأة أخرى فيمتلكها القلق، وتعيش صراعاً نفسياً نحس به وهي تناجي بعيرها، إذ تقول:

قل لي بربك من تحب (م) ومن تحبك يا بعير
أي النياق فإنهن (م) على مراعينا كثير
وهل اكتفيت بناقة أم أنت كالعبسي زير
تلهو بما دفع الروا حُ إليك أو ساق البكور
متنقلاً بين البيو تِ على عقائلها يدور
ما حق عنترَ عندنا إلا التجنبُ والنفور
ما لي تملك مهجتي عبدٌ على عبسٍ إمير
لو يجمع الناسَ السرير رُ لجاءه يسعى السرير
كالليل إلا أنه في عيني القمرُ المنير
حسدتني الدنيا عليه وكلُّ محسودٍ خطير[٦٩]

ولا تستطيع جوانح عبلة أن تكتم ما تحس به فتنطلق مصرحة لعنترة بما يعتلج داخلها :

عبلة : كم من فتاة كم ماذا من الغيد ؟
يقولون عنترة لم يقف بحي من البيد إلا خطب
فقال لهاتيك ما تشتهي وغازل تلك وأخرى أحب
خلائله صرن مثل الحصى
عنترة : وأنت أصدقت هذا الكذب
أحاديث لفقها حسدي وقد يخلق الحاسدون الريب
عبلة : وأخت سعد ؟
عنترة : ما لها ؟
عبلة : ألم تقد بعيرها ؟
وما نسيت في ظلا م الليل أن تزورها[٧٠]

لكن هذه الومضات عند شوقي بالإضافة إلى خفوتها لم تؤثر على سير الأحداث ولم تغير مجراها ، وظل الصراع الخارجي بين عنترة وخصومه هو المسيطر على أجواء المسرحية والمتحكم في مسارها .

ويكاد أن يكون صراعه مع غريمه صخر هو المستبد بالأحداث ، لا سيما أن هذا الغريم ظل حتى آخر المسرحية معادياً لعنترة ناقماً عليه ، وهذا ما لم نجده عند ضرغام الذي ظهر في بداية الأمر غريماً لعنترة بخطبته

عبلة ، لكنه ما لبث أن تراجع عن ذلك وترك الخيار لعبلة لما علم أن عنترة يرغب الزواج منها .

ويزداد الصراع الداخلي عمقاً في مسرحية أحمد سويلم ، فعنترة يئن تحت وطأة الاستعباد ويتطلع نحو الحرية ، فتتصارع مشاعره النفسية لتصل إلى حالة من التأزم ، فلا يكاد حينها يضبط توازنه فيلجأ إلى البكاء والنحيب في أكثر من موطن داخل مسرحيته .

إن هذا الصراع المعمق في سبيل نيل الحرية وإثبات النسب لا نكاد نجد شيئاً منه عند القباني وشوقي ، وقد تمكن الكاتب به من رسم تضاريس نفسية البطل ، ولا غرو أن يجعل الكاتب بطله يستسلم للبكاء الناتج عن شدة المعاناة وقوة الألم ، ذلك أن هذا الصنيع يتفق تماماً مع نفسية البطل التراجيدي ، كما أن اللجوء إلى مثل ذلك يخفف من التأزم المكبوت ، لأن "الدموع والصرخات تخفف من حدة الألم"(٧١) .

على أن هذا الصراع قد حمل ظلالاً من الإسقاطات السياسية التي رمى الكاتب من خلالها إلى تحميل البطل هموم الأمة والشعب الذي يصارع من أجل نيل حريته وبلوغ كرامته ، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك أثناء الوقوف عند الرؤية الفكرية في المسرحية .

أما الصراع الخارجي في مسرحية (الفارس) فلا يكاد يبين فيه الكاتب عن رؤية جديدة تميزه عمن سبقه ، فالجدل والحجاج والسباب محتدم بين عنترة وعمارة بن زياد على الأصعدة جميعها :

عمارة : وماذا يجدي هذا كله
وأنت العبد الأسود
إنك فينا مجهول النسب .. ومقهور النفس
هل لك أن تخبرنا من أنت
حتى تتشدق بالكلمات ..
وتحسب نفسك من فرسان القوم ؟
عنترة : عمارة بن زياد ؟
خصمي في حب عبلة
عمارة : خسئت يا غراب البين(٧٢)

وتجاوز الصراع ذلك إلى حمل السيوف والطعان ، حيث يقيم الكاتب منازلة بينهما تنتهي - دون شك - لصالح البطل :

عنترة : شكراً لك يا أبت ..
وأنا رهن إشارة مولاي
إن تحكم بمبارزة ابن زياد
فأنا رهن إشارتكم
وإذا سابقني .. أسبقه
أنا لا أملك إلا سيفي يا مولاي
يفتح لي كل الأبواب المغلقة
ولا يعصيني في شيء
عمارة : أتظنك تنجح في قتلي يا هذا ؟
عنترة : بل أنجح يا ابن زياد .. لو شئت
(همهمة)
عمارة : أتراني أخشاك .. أنا لك
ليسمح مولانا بمبارزته
فألقنه درساً لن ينساه
أصوات : أسمح لهما يا مولانا ..
(يشير زهير بالموافقة .. يسود صمت رهيب .. يذهب كل منهما إلى ناحية ويستعدان)(٧٣)

وأحسب أن هذا الصراع الخارجي (الجسدي) قد أضعف بنية المسرحية ، وأجهض - إلى حد كبير - كثيراً من الأفكار والرموز التي أراد الكاتب بثها داخل مسرحيته، كما أن الكاتب من خلاله قد وقع في النمطية وجافاه الابتكار ، ذلك أن هذا النوع من الصراع هو الصفة السائدة

في المسرحيات المستمدة من التاريخ في مرحلة البدايات[٧٤]" ولا يخفى أن هذا الصراع الخارجي هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها"[٧٥] .

وقد جاءت مسرحية (سهرة مع عنترة) خالية من الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي ، لا يعني ورودها خلواً منه أن الكاتب لم يوفق في عمله ، ذلك أن نجاح المسرحية مكفول بقدرتها على اجتذاب المتلقي ، وهذا بلا ريب يتم بأمور كثيرة ، منها إحلال مفهوم التناقض محل الصراع - كما في المسرح البرختي - ، أو اشتمال المسرحية على قضية تهم المجتمع سياسية كانت أو فكرية أو اجتماعية ، وهو ما أحسب أن المسرحية حققت قدراً مناسباً منه .

والكاتب قد أشعرنا منذ البداية بأن ما يحدث أمامنا هو تمثيل وليس حقيقة ، محاولاً بعث شخصية البطل عنترة الذي استدعي من عصره الغابر إلى هذا العصر وأوقف على مسرح عصري ، يحاوره فيه راو يتزيا بزي عصري ، ونشهد فيه الجندي والضابط وقد ارتدى كل منهما بزته العسكرية ، كل ذلك يشعر بأن ما يتم لن يكون قصاً لبطولات عنترة وهيامه بمحبوبته ، وصراعاته مع خصومه ، وإنما هناك ما سيقال على لسان هذه الشخصية المستدعاة، لتتحمل هي وحدها مسؤوليته ، في شكل من أشكال الاختفاء وراء التراث من أجل التعبير به لا عنه .

٣ - **الحوار :**

الحوار عنصر مهم من عناصر المسرحية ، بل إن بعض النقاد يعول عليه كثيراً عند النظر إليها أو تقويمها فيذكر "أن التمثيلية هي حوارها"[٧٦] .

ومع اختلاف اتجاهات النقاد والمبدعين في التعامل مع عنصر الحوار في المسرحية فإن هذا العنصر يبقى أداة لغوية ودرامية ذات شأن كبير[٧٧] .

وتكمن أهمية الحوار في كونه الوسيلة الأم من وسائل تطوير الحبكة ، وتصعيد المواقف[٧٨].

وإذا كان الأمر كذلك فإن تتبع الحوار لدى كتاب المسرح الذين استلهموا شخصية عنترة يعد أساساً لا يمكن تجاهله في هذا البحث للوقوف على مدى استغلال هذه الأداة في بناء مسرحياتهم .

وتختلف وظائف الحوار في المسرحيات التي يعالجها هذا البحث، فهي عند القباني تكاد تنحصر على الوظيفة الأساسية له، وهي السعي بالأحداث إلى مواقف جديدة وتطويرها في خط التصعيد الدرامي، كما يساعد الحوار عنده - إلى حد ما - في رسم أبعاد الشخصية ، فمن خلاله يتم اكتشاف أهل الشر المتربصين بعنترة، وأهل الخير المتضامنين معه .

ويزيد شوقي على هاتين الوظيفتين كون الحوار لديه يقوم بوظيفة العرض الاجتماعي المتمثل في وصف مظاهر الطبيعة في تلك الحقبة أو في الكشف عن العادات والتقاليد السائدة آنذاك ، فمن الأول قوله :

عبلة :

وادي الصفا تجاويت وزقزقت عصافره
وانتبهت خيامُه واستيقظت حظائرُه
صاحت هناك شاؤه وهمنا أباعره
أوله في لجةِ الـ ـفجرِ جرى وآخره
نباته وماؤه وظلفه وحافره

فتاة : (تتغنى)

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرارا

الأخريات : (متغنيات)

جئن الصفا

الأولى وحدها :

ماء من الفجر أصفى فردن صفا فصفا[٧٩]

ومن الثاني ما جاء في المنظر الثاني من الفصل الثاني ، حيث كشف الحوار عن عادة العرب في التعامل مع الضيف المتمثلة في الترحيب به وتقديم القرى ، يقول :

مالك : الجزور الجزور ، والنار النا

ر قرى الضيفِ ضيفنا اليوم عامر

يا مرحباً بعامرِ الـ عليــة الأكابــــر

حظ لعمري عظـيمٌ

الضيفان : لنحن أعظـمُ حـظا

مالك : سراةُ عامر عندي

أحد الضيوف : في دار سيدِ عبسِ(٨٠)

وإذا كان الحوار في مسرحيتي القباني وشوقي قد أسهم – إلى حد ما – في رسم أبعاد الشخصية ، فإنه عند أحمد سويلم قد أدخلنا إلى عالم الشخصيات ، وتوغل بنا في دواخلها ، تأمل ذلك في قوله :

شداد : كف يا عنترة

كف الشعر .. وكف التشبيب بعبلة

لا تجلب عاراً أكثر مما حدث لنا منك

عنترة : لكني

شداد : (يضربه) قلت كفاك

ولا تحدث بين الناس شقاقا

لا يعلم آخره إلا الله

كن في حالك .. لا تبرح مرتبتك

شيبوب : هون من نفسك يا أخي .. تحمل يا أخي تحمل ..

عمارة : قلها يا عم ..

أخبره ماذا اليوم يساوي في عبس

أخبره أن العبد عليه الحلب .. وعليه الصر

وعليه الخدمة والعمل الشاق

شداد : هو يعلم هذا

عمارة : أخبره أيضاً أن الفارس سيد قومه

عنترة : أتوافقه يا سيدي ..

شداد : هذا ما تمليه علينا الأعراف

الفارس سيد قومه

ولا أملك تغيير الأقدار

عنترة : انطقها يا سيدي

قل إني أحقر عبد عندك

مسلوب الهمة .. مقهور النفس

قل ما يحلو لك

وأعاهدكم يا سادة عبس

ألا أبرح مرتبتي بعد اليوم(٨١)

أما وظيفة الحوار الكبرى في مسرحية حسين علي محمد فهي تقديم أفكار الكاتب ورؤاه من خلال التحاور مع الشخصية المستلهمة ، فالراوي يحاور عنترة حتى يستمع إلى آرائه في الأوضاع الحاضرة التي يعيشها المجتمع ، محاولاً أن يجد الحلول على يد البطل المستلهم :

الراوي : أصحابي جلسوا في مائدة الضوء

أكلوا حتى .. تخموا

شربوا .. حتى ثملوا

وقضوا أوقاتاً ممتعة في أرصفة الميناءات

يلهون بحسو اللذة ومرافقة الحسناوات

وأنا في كل صباح أسأل نفسي

هل تمضي وحدك ؟

عنترة : والأصحاب ؟

الراوي : رحلوا للصحراء

ما قالوا قولة حق في سلطان جائر

بل قالوا نعتزل الفتنة

لا نرضى أن نغمس أيدينا في طبق الدم

وانطلقوا للصحراء

يرعون الأغنام ، يصبون القهوة ..

ويصيرون عبيداً .. عصريين

عنترة : ولماذا فروا من هذا الوادي المغلق ؟

الراوي : فروا لما استأثر واليهم بالأخضر واليابس

هذا ما يتعسهم

(متراجعاً)

هذا ما يتعسنا ...

عنترة : ما يتعسكم أنتم أقدر في رؤيته

أقدر في وضع حلول وإجابات له[٨٢] .

وقبل الوقوف عند لغة تلك المسرحيات يحسن بنا أن نشير إلى أن أقدم تلك المسرحيات من الناحية التاريخية وهي مسرحية القباني كانت مزيجاً من الشعر والنثر ، وتلك طبيعة الكتابة المسرحية آنذاك ، إذ لم يكن الشعر قد بسط نفوذه على المسرح .

وإذا كان الأمر كذلك فإننا في مسرحية القباني أمام لغتين ، لغة شعرية وأخرى نثرية ، حاول في الأولى منهما التزام قواعد السلامة اللغوية ، والاقتراب من الجزالة والقوة التي تتناسب مع أجواء البطولة ومواقف الشجاعة ، كقوله على لسان عنترة :

يريــد مذلتــي ويــدور حولــي
بجيشِ النائبــات إذا أتانــي

ولم يدر بأنــي ســوف أصلــي
حشاشــته بحمــرِ الهندوانــي

أيا ملكاً سمـا أصـلاً وفصــلاً
ودونــك فــي المعالــي الفرقــدانِ

أيطلــب عبلتــي وغــدٌ لئيــمٌ
وسيفــي والقنــا فرسـا رهــانِ

أيا ابن مصاد سوف ترى مصــاداً
عفــيراً فــي المذلــةِ والهــوانِ

وفوقك في الـثرى العقبانُ تهـوي
إذا ما سار في اليمن اليماني[٨٣]

ولا نكاد نعثر له في شعره إلا على نزر يسير من المخالفات اللغوية ، كقوله على لسان عبلة :

أعنتر قد غـدا قلبــي حزينــاً
ومن طرف البلا دمعــي سخينـا

مدامــع مقلتــي زادت ففاضـت
علـى خـدي لآلئ مـع لجينـا[٨٤]

والصواب : مع لجين .

وقوله على لسان عنترة :

غداً يـا بنـت مالـك تنظرينــا
وسوف تـرين آساد العرينا[٨٥]

إذ الصواب : آساد العرين .

أما نثره فقد اقترب به كثيراً من اللغة الشعبية ، فأضحى مليئاً بالتجاوزات النحوية ، والهنات اللغوية التي لا نعلم أكانت عن قصد من الكاتب أم هي خارجة عن إرادته ونتيجة لعدم قدرته على التعامل مع العبارات المسجوعة التي التزمها ، وكلا الأمرين لا يعفيه من المؤاخذة ، ومن تلك المخالفات قوله على لسان الربيع :

وحينما أخذنا من مسعود الذمام ، لم نسمع له قولاً ولا كلام[٨٦] .

والصواب : ولا كلاما .

وقوله على لسان عنترة :

فلا يبلغون منا مرام ، ولو ركبوا ظهر الغمام[٨٧] .

والصواب : فلا يبلغون منا مراما .

وقوله على لسان عمارة :

اذهب مظفراً ومنصور، على مدى الأيام والدهور[٨٨].

والصواب : اذهب مظفراً ومنصورا .

وقوله على لسان عنترة :

ها قد صرت مفكوك، فما الذي صار يا صعلوك[٨٩].

والصواب : ها قد صرت مفكوكا .

أما شوقي فقد اتسمت لغته في حواراته بالقوة والجمال، وهو في حواره يكتب بقلمين، ويزاوج بين أسلوبين،

فتارة نرى أسلوبه جزلاً يتسم بالفخامة وعلو الجرس، ويشبه – إلى حد كبير – شعر عنترة ، بل إنه ليكاد يلتبس به ، وذلك في المواطن التي لها علاقة بالبطولة والإقدام والنيل من الخصوم ، ومرة نقرأ أسلوباً سهلاً ينضح بالرقة والرواء ، وذلك في مواطن الغزل المشتمل على الأحاديث الغرامية والمناجاة الهيامية ، فمن الأول قوله على لسان عنترة :

يا عبلة كم بيداء جبت مخوفةً

قذفت إليَّ بذئبِها والضيغمِ[٩٠]

فلقيت كلَّ مغازلٍ بسلاحه

وجعلت أضرب باليدين وبالفم

أخرت رمحي وادخرت مهندي

وربطت سرجي للكمي المعلم[٩١]

ومن الثاني قوله :

لم أنم يا عبلَ عند عهدِ الهوى

من رعى أمراً عظيماً لم ينم

اذكري يا عبلَ أيام الصبا

حين أسقي بين عينيك الغنم

اذكري أنت طفلٌ حلوة

قد كساك الحسنُ فرعاً وقدم

إذ تجيئين بصبيانِ الحمى

وصبايا الحيِّ في ظل الخيم

فتقصين عليهم خبري

مع ذئبِ القفرِ أو ليثِ الأجم

أنا يا عبلةُ عبدٌ في الهوى

وأنا يا عبلَ في القربى ابنُ عم[٩٢]

وتتقارب اللغة المسرحية التي يكتب بها كل من أحمد سويلم وحسين علي محمد ، فهي لغة تتسم بالسهولة والألفة ، غير موغلة في الفنية ولا يصحبها التأنق النخبوي في اختيار الألفاظ وانتقاء التراكيب .

على أن لغة حسين علي محمد ألصق بالتكثيف اللغوي البادي من خلال اختزاله لكثير من العبارات والجمل داخل مسرحيته ، وهو ما يميزه عن صاحبه .

وقد بدا عدم الانتقاء اللغوي عند أحمد سويلم من خلال استعماله لبعض الألفاظ الدارجة البعيد عن الإيحاء والإشعاع الجمالي ، كقوله :

(١) : أوحشتنا يا شيخ يوسف[٩٣] .

وقوله :

أصوات : الحق معك يا سيدنا الشيخ[٩٤] .

أو في ظهور بعض الهنات اللغوية ، كاستعمال عبارة (مبروك) بدل (مبارك) ، في قوله :

(٢) : يوم زفاف أميرتنا يوم مبروك[٩٥]

وكصرفه للممنوع من الصرف في قوله على لسان الكورال:

الفارس يبقى يقظاناً[٩٦] .

وتمثل اقتراب حسين علي محمد من اللغة الشعبية في قول الراوية :

سيداتي .. سادتي

معنا في هذي الليلة ضيف[٩٧] .

وقوله على لسان المتفرج في لغة جماهيرية:

بالروح .. بالدم .. نفديك يا عنتره

بالروح .. بالدم .. نفديك يا عنتره[٩٨] .

على أننا لا نعدم عند الكاتب تحليقاً في عالمِ الخيال يقدم من خلاله لغة مكتنزة بالصور المجنحة ، كقوله :

عنترة : أملأ بالبوح هذي الشواطئ

يشرق تحت سنابك خيل الهزيمة وجهي

يعانق حلمه[٩٩] .

وقوله :

عنترة :

تعالي إلى حبة القلب

صبي دفوق الضياء
فإني بأفقك
ذرة شوق
تتوق إلى عتبات الضياء
وأعرف أنك حبي الذي عاش عمراً يؤجل
في صفحات الرجاء
وهذي تباريح قلبي
تشق المفازات ، تهفو إليك
وطير الحنين يغرد
بين الحنايا
ينادي عليك
متى يا حبيبة قلبي اللقاء ؟
مشوقاً إليك أجيء وقد أنكرتني دروبي
بعمر يمزقه في سواد الليالي السؤال :
متى يستضيء المحب بنور الجمال ؟
وكيف أعاود قيضي لأنعم يوماً لديك
بفيء الظلال
وفيض العطاء ؟[١٠٠] .

وإذا كان الحوار الناجح يقوم على الإيجاز والتركيز ويتطلب جملة قليلة الكلمات ، تصل إلى هدفها من أقرب طريق ، فإن الترهل في الجمل الحوارية يعد عيباً يجب على المسرحية أن تتخلص منه.

ويعثر القارئ لمسرحية القباني على غنائيات تعطل الحركة الدرامية ، وذلك كالقصيدة التي أنشدها عنترة يذكر فيها شجاعته وبطولته ، ومطلعها :

أحن إلى ضرب السيوف القواضب
وأصبو إلى طعن الرماح الكواعب[١٠١]

وكالقصيدة التي جاءت على لسان حارث ، ومطلعها:

عمارة خل عجبك والفخارا
وهذا التيه والتزم النفارا[١٠٢]

حيث بلغت القصيدة عشرة أبيات .

وكالغزل الذي جاء على لسان مقري الوحش في مسيكة ، والذي وصلت أبياته إلى تسعة[١٠٣].

ولم ينج شوقي من الوقوع في مثل تلك الغنائيات الطويلة التي أفقدت الحوار حيويته وتدفقه ، وإن كانت تلك الغنائية في مسرحية (عنترة) أقل مما صنعه في مسرحية (كليوباترة) .

وقد بدا ذلك الطول الحواري منذ مطلع المسرحية ، حيث أنشد عنترة قصيدة مطلعها :

سلي الصبح عني كيف يا عبل أصبح
وأين يراني نجمه حين يلمح[١٠٤]

وقد بلغت القصيدة عشرة أبيات .

ويستفتح في المشهد التاسع عشر من الفصل الأول حواراً له مع عبلة بقصيدة من عشرة أبيات ، مطلعها :

أجل لي ثلاث ألبس البيد حائراً
كما يلبس الليل الطويل سقيم[١٠٥]

ويذكر شجاعته وبطولته في المشهد الثاني والعشرين من الفصل الأول بقصيدة بلغت عشرة أبيات[١٠٦].

وتناجي عبلة بعيرها في الفصل الثالث بقصيدة بلغت عشرة أبيات[١٠٧] . وفي المشهد السادس من الفصل الثالث ينشد عنترة قصيدة غزلية بلغت سبعة عشر بيتاً[١٠٨] .

ويكاد يكون أحمد سويلم بنجوة من مثل تلك الإطالات الحوارية ، فتأخره الزمني عن القباني وشوقي جعله يفيد من العثرات التي وقع فيها جيل الرواد من المسرحيين .

ويشاركه حسين علي محمد في ذلك ، وإن كان لم يلتزم ذلك تماماً إذ نرى له غنائية جاءت على لسان المتفرج بلغت أحد عشر بيتاً ، مطلعها :

رأيتك بين الرمل والماء وردة
تضيء دمائي أول العشق يا سنا[١٠٩]

٤ - البنية الإيقاعية :

ارتبطت دراسة الإيقاع في الشعر منذ القدم بالمسرح، فقد كان أرسطو ينظر للأوزان ومدى ملاءمتها للشخصية في فعلها المسرحي[١١٠] .

ويرى أحد الباحثين أنه من المبالغة القول بأن الشعر لا مجال له في المسرح ، وأن وجوده فيه بقية متحجرة من عهد قديم ، بل على العكس تماماً فالشعر أمثل الأساليب للعطاء المسرحي الجيد[١١١] .

لكن من الإنصاف القول بأن بداية المسرح العربي مع الشعر صادفت كثيراً من العثرات التي ينبغي ألا يدفعنا الاعتزاز بعروبتنا وعطائنا الثقافي إلى إنكارها .

لقد كان المسرح العربي في بداياته يمزج بين الشعر والنثر في مراوحة تشبه تلك المزاوجة التي نراها في القطع النثرية التي ينشئونها الكتاب في حقب العصور الوسيطة .

فالشعر في المسرح في مرحلة البداية ليس سوى تحلية لمقاطع الحوار في العمل المسرحي ، يبدي الكاتب من خلالها براعته في التمكن من صناعتي الشعر والنثر ، ويحاول أن ينفي الملل عن القارئ في المراوحة بين اللونين ، وهذا ما نجده عند القباني ومجايليه .

إن القطع الشعرية التي اشتملت عليها مسرحية القباني لا تسهم في نقل الأحداث وتوجيهها ، ولا تسير في خط التصعيد الدرامي ، وهو ما يجعلنا نقول ما قلناه آنفاً.

ولو تأملنا البحور الشعرية التي آثر القباني استعمالها لوجدنا أن بحر الوافر قد ضرب بسهم وافر في عدد استخداماته ، حيث استعمله الكاتب عشر مرات ، ومن المعلوم أن البحر الوافر حسن في الإنشاد المشتمل على الترجيع[١١٢]، وهو ما يناسب مسرحية القباني التي أشار في بدايتها إلى أنها مسرحية تاريخية أدبية غرامية حربية تلحينية .

يلي هذا البحر البحر الرجز الذي استعمله خمس مرات منهوكاً ، ومرتين مجزوءاً ، واستعمال الرجز مجزوءاً أو منهوكاً ألصق بالغناء والتلحين من استعماله تاماً .

يأتي في الدرجة الثالثة البحران الطويل والخفيف اللذان استعملهما الكاتب ثلاث مرات ، يليهما كل من البحر الكامل والرمل والبسيط ، حيث ركب الكاتب هذه البحور مرتين في مسرحيته .

وقد حاول الكاتب استعمال بحور غير خليلية في ثلاثة مواطن من مسرحيته ، ومن تلك الأبيات غير الخليلية قوله :

قد أشرقت شمس الإصلاح

وكوكب الأفراح لاح

هيا بنا نجلو الأقداح

فالأنس وافى والأفراح[١١٣]

وقبل أن أختم حديثي عن الجانب الإيقاعي عند القباني أشير إلى أنه وقع في بعض الهنات الموسيقية والكسور الوزنية التي عكرت صفو الجرس في أبياته ومن ذلك قوله على لسان عنترة :

وسوف ترين مسعود ملقى

على الصحراء من رمحي طعينا[١١٤]

فالمقطوعة التي منها هذا البيت من البحر (الوافر) والشطر الأول مختل الوزن .

وقوله :

حمداً وشكراً للعليم

المنعم البر الرحيم

كذا للنعمان الفخيم

ذي الجود والفضل العظيم[١١٥]

فالأبيات من منهوك الرجز ، والبيت الثالث منها غير مستقيم وزناً .

أما شوقي فكانت مسرحيته شعرية خالصة ، وقد جاء استعماله للبحور الشعرية على النحو التالي[١١٦] :

البحر	عدد مرات وروده				المجموع
	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	
الرجز	٩	٤٥	٢٩	٢٧	١١٩
البسيط	٦	٢٠ (مخلع)	١٨	–	٤٤
الخفيف	٢٠	٢	–	–	٢٢
المجتث	–	١٦	–	–	١٦
الكامل	٩	٥	–	–	١٤
الهزج	–	١٢	–	–	١٢
الرمل	٧	٥	–	–	١٢
الوافر	٩	–	–	–	٩
الطويل	٨	–	–	–	٨
المتقارب	٥	–	–	–	٥
المتدارك	–	٢	١	–	٣
السريع	٢	–	–	–	٢
المنسرح	١	–	–	–	١
المجموع	**٧٦**	**١١٦**	**٤٨**	**٢٧**	**٢٦٧**

يظهر الجدول أن شوقي ركب معظم بحور الشعر العربي، حيث استعمل ثلاثة عشر بحراً شعرياً ، ولم يند عنه في هذه المسرحية من بحور الخليل سوى البحر المضارع والمقتضب والمديد ، وتلك بحور يقل استعمالها في الشعر العربي عموماً .

كما يبدي الجدول أن المجزوء من البحور والقصير منها قد ضرب بنصيب وافر من أبيات مسرحيته ، ولا شك أن ذلك أنسب للحوار الذي يحسن أن يكون في النص المسرحي قصيراً مكثفاً .

يكشف الجدول أيضاً عن استعمال جديد للبحر البسيط تمثل في مجيئه في مواطن كثيرة مشطوراً ، وهو استعمال غير معهود ، ومن أمثلته عنده قوله :

لبيك يا عبس   يا عبس لبيك[١١٧]

مستفعلن فاعل   مستفعلن فاعل

وقوله :

ناجية يا فتى   جارية كالرشا

مستعلن فاعلن   مستعلن فاعلن

وأنت بان بها   إن شئت أو لم تشا[١١٨]

متفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن

يبين الجدول أيضاً عن أن شوقي أضاف استعمالاً جديداً للبحر المتدارك ، حيث جعله مشطوراً على هذا النحو:

أنصتوا اسمعوا الرعد في السحب

فاعلن فـــعل فاعلـــن فعـــــل

تلك صرخة الليث في القصب[119]

فاعلـــن فعـــل فاعلـــن فعـــل

ومن الاستعمالات الجديدة عنده مجيء تفعيلة الرجز التي دخلها الترفيل في شطر بيت كامل ، على هذا النحو :

أسـيد شهـمٌ أسـيد باسـل

متفعلاتـــن متفعـــلاتـــن

تعـال ننظـر كيـف ينـــازل

متفعـلاتـن مستعــلاتـــن

ليث الصحارى غول القبائل[120]

مستفعلاتـــن مستفعـــلاتـــن

وكثيراً ما يلجأ شوقي إلى تقفيات داخلية تسهم في إكساب النص مزيداً من الموسيقا والنغم ، كقوله :

بل اهجموا وأقدموا لا تحجموا فذاك عار[121]

وقوله :

ما شكله ؟ ما لونه ؟ ما وجهه ؟[122]

وقوله :

على قدم حيوا العلم ليث الأجم[123]

ويعثر القارئ لهذه المسرحية على استعمال لبعض التفعيلات التي استقبحها العروضيون ، وذلك كمجيء (مستفعلن) مخبولة على هذا النحو (متعلن) ، وقد بدا ذلك في قوله :

قد الـتـوى كالأفعـوا ن وتمطى كالأسد[124]

متفعـــلن مستفعلـن متعلـــن مستفعـلـــن

وقوله :

إن اللصـــوص طمعـــوا فيما عليك من ذهب[125]

مستفعلـــن متعلـــن مستفعلـــن متفعلـــن

وقد تتحول عنده تفعيلة المنسرح (مفعولات) إلى (مفعلاتن) فينكسر البيت كما في قوله :

الأمـــر يا عبـل ما تأمرينـــا

فالشأن يعنيك ليس يعنينا[126]

مستفعلـــن مفعلاتـــن متفعـــل

مستفعلن مفعـــلات مستفعـل

ومما يفسد الإيقاع الموسيقي في المسرحية ويجعله باهتاً تغييره الوزن في حديث الشخصية الواحدة ، كقوله على لسان عبلة :

كـم مـــن فتـــاة كـــم

مـــاذا مـــن الغيـــد

يقولـــون عنـــترة لم يقـــف

بحي من البيد إلا خطـب[127]

وربما ألجأ الحوار الكاتب إلى تجزئة البيت فيزول بذلك الإيقاع تماماً ، كقوله :

عمرو : غضبان

غضبان : لبيك

عمرو : أجبني

غضبان : سل مر

عمرو : كيف لقا عنترة الغضنفر ؟

غضبان : وجهاً لوجه ؟

زهير : لم لا ؟

غضبان : لا أجتري

زهير : كيف تبيعه إذن وتشتري ؟[128]

ويبني أحمد سويلم مسرحيته على الشعر التفعيلي ، ولا يكاد يحيد عن هذا النمط إلا في الاقتباسات التي يضمنها مسرحيته ، وفي أناشيد الكورال حيث يدخل الشعر العمودي رافداً من روافد التنغيم الموسيقي في المسرحية .

وهو في نشيد الكورال لا يخرج عن البحر الرمل أو المتدارك ، وضمت اقتباساته أبياتاً من البحر الكامل والبسيط والرجز والمتقارب .

وقد آثر الكاتب في مسرحيته استعمال تفعيلة (فاعلن) ، وهي تارة تأتي عنده تامة ، ومرة مخبونة (فعِلن)، وربما دخلها التشعيث فصارت (فعْلن) ، وفي أحيان قليلة يدخلها القبض فتصير (فاعلُ) ، وقد يجتمع القبض مع التشعيث فتصير (فعْلُ) .

وقد جاءت كل هذه الاستعمالات في هذا المقطع :

شيبوب : حسناً تفعل يا أخي

فَعِلن فاعلُ فاعلن

عمارة : اقتلني يا عنتره

فعْلن فعْلن فاعلن

اقتلني لا يمكنني أن أحيا بعد اليوم(١٢٩)

فعْلن فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن فعْلُ

وعلى سعة مساحة الحركة التي تعطيها هذه التفعيلة نتيجة تعدد استعمالاتها وتنوع زحافاتها فإن الكاتب لم يسلم من الوقوع أسير الكسر الموسيقي بإقحام تفعيلة أخرى داخل النسق . فتحول ما يقول من شعر إلى نثر ، وقد بدا ذلك جلياً في قوله :

عمارة : وماذا يجدي هذا كله

وأنت العبد الأسود (١٣٠) .

وقوله :

شداد : أنا أبوه من أين أتى هذا العبد بتلك الأوهام

أيجرؤ أن ينسب للسادة نفسه(١٣١) .

ويندر أن يحل الكاتب تفعيلة أخرى محل (فاعلن) ، ومن ذلك استعماله تفعيلة (مستفعلن) في قوله :

المنجم :

انتظموا .. وصفقوا

وأفسحوا الطريق

للموكب الكبير والعروس(١٣٢) .

ويزاوج حسين علي محمد في مسرحيته بين الشعر العمودي والتفعيلي، وإن كانت الغلبة للثاني منهما ، وقد اشتملت المسرحية على أحد عشر بيتاً من الطويل ، وثلاثة أبيات من المتدارك ، وبيتاً من الخفيف، كما ضمت اقتباساً لثلاثة أبيات من البحر الكامل ، هي من إنشاء عنترة .

ويقدم الكاتب استعمالاً جديداً للبحر المتقارب تمثل في مجيء الشطر الأول في المسرحية على أربع تفعيلات ، والثاني على ثلاث ، يقول :

تعودين أفتح صدري لبوحـ

ك تولد في الأفق نجمه

دموعك تمطرني باللألـ

ـئ تدخلني ألف غيمه(١٣٣)

وتأخذ تفعيلة (فاعلن) بزحافاتها المختلفة النصيب الأوفر في شعره التفعيلي في المسرحية ، وربما شاركتها (فاعلاتن) كما في قوله :

واحد اثنان ثلاثه

سيداتي سادتي(١٣٤) .

أو (فعولن) كما في قوله :

تعالي إلى حبة القلب

صبي دفوق الضياء

فإني بأفقك

ذرة شوق

تتوق إلى عتبات الضياء(١٣٥) .

وتمد التقفيات التي يجنح إليها الكاتب في شعره التفعيلي المسرحية بمزيد من الجرس والتنغيم ، وقد بدا ذلك في قوله :

أما زوجي

فامرأة لا تسكن قلبي

بل تسرق حبي

تحدوني بالعشق

وتفتح جرحي

تسخر من صمتي

أو من يوحي[١٣٦] .

وقوله :

يا موت

يا خانق هذا النبت

يا ظل خفافيش الليل

ومطفئ هذا الصوت[١٣٧] .

وربما أطلت النثرية برأسها أحياناً داخل المسرحية ، إذ يحس القارئ بسرعة اختلاف الإيقاع داخل حديث الشخصية الواحدة، بل داخل السطر الواحد ، مما يخدش السمع ويشعر بالخلل الموسيقي ، وقد بدا ذلك في قوله :

عنترة : كنت أشك بجدوى أن يسمع أحد أقوالي

في عصري الماضي

كيف إذن تستمعون كلامي

في عصر تال لم أخلق له ؟ [١٣٨] .

وقوله :

الراوي : تفجعني كلماتك حقاً

كيف تعاني يا شيبوب

وأنت أمامك بوق الحرية[١٣٩] .

وبعد ، فتلك كانت صورة الفارس عنترة من خلال المسرحيات التي استلهمته ، وربما بدا أن الدراسة تركز على جوانب الضعف والإخفاق أكثر من إشادتها بمواضع السلامة والتميز ، وهذا وإن لم يكن مقصوداً من الباحث – إذ إن ذلك هو ما أسفرت عنه المواجهة مع النصوص المسرحية – لكني أحسب أننا بحاجة إلى إظهار مواطن القصور وأماكن الخطل أكثر من حاجتنا إلى التغني بالتطور الذي وصلنا إليه ، وذلك نشداناً لدعم حركة تطور الشعر في المسرح ، ورغبة في التجافي عن مثل تلك التجاوزات .

الهوامش

١ – في المسرح العربي المعاصر، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت ، ص٦ .

٢ – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، على عشري زايد ، الطبعة الأولى ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس، ليبيا ، ١٩٧٨م ، ص١٨.

٣ – تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث ، إبراهيم درديري ، عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الرياض ، ١٤٠٠هـ ، ١٩٨٠ م ، ص٤٩ .

٤ – المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر ، أحمد زياد محبك ، الطبعة الأولى ، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩م ، ص١٦.

٥ – المسرح وفضاءاته ، محمد الكغاط ، الطبعة الأولى ، دار البوكيلي ، القنيطرة ، ١٩٩٦م، ص١١٢ .

٦ – المسرح بعد شوقي ، محمد عبدالعزيز الموافي ، الطبعة الثانية، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م ، ص١٧ .

٧ – المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ص٢٩٣ .

٨ – هو أحمد بن محمد آغا أقبيق المعروف بالقباني ، ولد سنة ١٢٥٧هـ / ١٨٤١م وهو سليل أسرة تركية هاجرت إلى دمشق واتخذتها وطناً لها ، من أوائل منشئي المسرح التمثيلي العربي في الشام ومصر، له اشتغال بالأدب والشعر والموسيقا ، تعلم أبو خليل في بلده وأنشأ مسرحاً للتمثيل بدمشق ، من أشهر مسرحياته: هارون

الرشيد، وأنس الجليس، وناكر الجميل، غيرها، توفي بدمشق سنة ١٣٢٠ هـ / ١٩٠٢م (الأعلام، الزركلي، الطبعة العاشرة، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٩٢م، ٢٤٨/١).

٩ - هو أحمد شوقي بن علي شوقي بن أحمد شوقي، أشهر شعراء العصر الأخير، يلقب بأمير الشعراء، ولد في القاهرة سنة ١٢٨٥هـ / ١٨٦٨م نشأ في ظل البيت المالك بمصر، وتعلم في بعض المدارس الحكومية، وقضى سنتين في قسم الترجمة بمدرسة الحقوق، وأرسله الخديوي توفيق سنة ١٨٨٧م إلى فرنسا فتابع دراسة الحقوق هناك، من أشهر آثاره: الشوقيات، ودول العرب، ومسرحية كليوباتره، ومسرحية مجنون ليلى، ومسرحية قمبيز، ومسرحية علي بك الكبير، ومسرحية عنترة وغيرها، توفي بمصر سنة ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م (الأعلام، الزركلي ١٣٦/١).

١٠- ولد أحمد سويلم في بلدة "بيلا" بكفر الشيخ في مصر سنة ١٣٦١هـ / ١٩٤٢م وتخرج في جامعة الأزهر (بكالوريوس تجارة) عام ١٩٦٦م، يعمل مديراً لإدارة النشر في دار المعارف بالقاهرة، عضو لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، وعضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب، وعضو اتحاد الأدباء، وعضو لجنة الشعر بالمجالس القومية المتخصصة، له مجموعة من الأعمال الشعرية، أهمها: الطريق والقلب الحائر، والهجرة من الجهات الأربع، والبحث عن الدائرة المجهولة، والليل وذاكرة الأوراق، مسرحية أخناتون، ومسرحية شهريار، ومسرحية عنترة. (ديوان الشعر العربي، راضي صدوق، الطبعة الأولى، دار كرمة للنشر، روما، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ١٨٦/١).

١١- هو حسين علي محمد حسين، ولد عام ١٩٥٠م، بقرية العصايد - ديرب نجم - الشرقية، حصل على الليسانس في الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٧٢م، والماجستير من جامعة القاهرة عام ١٩٨٦م، والدكتوراه من جامعة بنها عام ١٩٩٠م، أشرف عامي ١٩٨٠/٧٩م على دار آتون للنشر، وهو أحد محرري الموسوعة الإسلامية العالمية التي تصدر في تركيا، حصل على الجائزة الأولى في إبداع الشباب عام ١٩٧٥م، له مجموعة من الدواون الشعرية، منها: السقوط في الليل، وحوار الأبعاد الثلاثة، وثلاثة وجوه على حوائط المدينة، ومسرحية شعرية بعنوان: الرجل الذي قال. (معجم البابطين، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ١٤٠/٢).

١٢- الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي، حسن عطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٩.

١٣- البحث عن النص في المسرح العربي، مدحت الجيار، الطبعة الأولى، دار النشر للجماعات المصرية، ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م، ص٩٤.

١٤- الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوره، نديم معلا، مؤسسة الوحدة، دمشق، ١٩٨٦م، ص١٢.

١٥- الشيخ أحمد أبو خليل القباني، عنتر بن شداد، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م، ص٢٢٧.

١٦- المسرحية في الأدب العربي الحديث ص٣٨٠.

١٧- المسرحية في الأدب العربي الحديث ص٣٨٢.

١٨- شعر شوقي الغنائي والمسرحي، طه وادي، الطبعة الخامسة، دار المعارف، ١٩٩٣م، ص٧٠.

١٩- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هوامشه سمير جابر،

الطبعة الثانية ، دار الفكر للطباعة والنشـــر ، ١٩٩٥م / ١٤١٥هـ ، ٢٤٦/٨ .

٢٠- المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة ، سعد ظلام، الطبعة الأولى ، دار المنار للنشـــر ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م ، ص٥٠.

٢١- مجمع الأمثال ، الميداني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٥م ، ٢٥٣/٢ .

٢٢- محاضرات عن مسرحيات شوقي ، معهد الدراسات العربية والعالمية ، ١٩٥٤م ، ص٢٧ .

٢٣- المســرح ، دار المعارف بمصــر ، ١٩٥٩م ، ص٨٢ .

٢٤- محاضرات عن مسرحيات شوقي ص٦٩ .

٢٥- المصدر السابق ص٦٧ .

٢٦- على هامش الشعر التمثيلي عند شوقي تحليل ودراسة ، محمدين محمدين عبدالفتاح يوسف ، المطبعة الفنية، د . ت، ص٤٠٨.

٢٧- المصدر السابق ص٣٣٠.

٢٨- محاضرات عن مسرحيات شوقي ص٦٧ .

٢٩- المصدر السابق ص٦٨ .

٣٠- المسرحيات الشعرية ، الفارس ، أحمد سويلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩م ، ص٢٠٩.

٣١- الفارس ص٣٤٠ .

٣٢- الفارس ص٣٤١ .

٣٣- الفارس ص٢٥٤ .

٣٤- الفارس ص٢٨٨ .

٣٥- الفارس ص٢٩١ .

٣٦- الفارس ص٢٩٦ .

٣٧- نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية لحسين علي محمد ، الطبعة الأولى ، دار هبة النيل ، القاهرة ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م ، ص٩٢ .

٣٨- سهرة مع عنترة ، أصوات معاصرة ، السنة ٢٢ - العدد ٧٥- أكتوبر ٢٠٠١م ، ص١٧ .

٣٩- فن كتابة المسرحية ، لاجوس أجري ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ص١٠٠ .

٤٠- المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - ، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، الطبعة الأولى ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ص٢٧٠ .

٤١- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، عمر الدسوقي ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر ، القاهرة ، د . ت ، ص٤٠١ .

٤٢- دراسات في الشعر والمسرح ، مصطفى بدوي ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص١٣٢ .

٤٣- سهرة مع عنترة ص٢٥ .

٤٤- عنتر بن شداد ص١٩٧ .

٤٥- عنتر بن شداد ص١٩٨ .

٤٦- عنتر بن شداد ص٢٠٢ .

٤٧- عنتر بن شداد ص٢٢٣ .

٤٨- عنترة ، أحمد شوقي ، دار مصر للطباعة ، د . ت . ص٦ .

٤٩- عنترة ص٧ .

٥٠- عنترة ص١١ .

٥١- عنترة ص٤١ .

٥٢- عنترة ص٧٥ .

٥٣- عنترة ص١٥ .

٥٤- عنترة ص٢٧ .

٥٥- الفارس ص٢٤٩ .

٥٦- الفارس ص٢٥٥ .

٥٧- الفارس ص٢٩١ .

٥٨- الفارس ص٢٧٨ .

٥٩- الفارس ص٢٨٤ .

٦٠- الفارس ص٢٨٥ .

٦١- سهرة مع عنترة ص١٦ .

٦٢- سهرة مع عنترة ص٢١ .

٦٣- سهرة مع عنترة ص٢٣

٦٤- البناء الدرامي ، عبدالعزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص١١٨ .

٦٥- علم المسرحية ، ألاردس نيكول ،

ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص١٣٢ .

٦٦- في تحليل النص المسرح، محمد محمود رحومة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص٢٢.

٦٧- المعجم المسرحي ، ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، ص٢٨٩.

٦٨- عنترة ص٤١ .

٦٩- عنترة ص٧٣ .

٧٠- عنترة ص٧٧ .

٧١- الكوميديا والتراجيديا ، مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش ، ترجمة علي أحمد محمود ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩م ، ص١٥٠ .

٧٢- الفارس ص٢٥٤ .

٧٣- الفارس ص٣١٥ .

٧٤- الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، سعد الدين دغمان، طبع دار الأحد ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٣م، ص١٤٠.

٧٥- علم المسرحية ، ألاردس نيكول ص١٣٥.

٧٦- تشريح المسرحية ، مارجوري بولتن، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، ١٩٦٢م، ص١٧٠ .

٧٧- بناء المسرحية العربية - رؤية في الحوار - ، يوسف حسن نوفل ، الطبعة الأولى ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص١٢ .

٧٨- فن المسرحية ، فرد ب . ميليت ، وجيرا لدانس بنتلي ، ترجمة صدقي خطاب ، مراجعة محمود السمرة ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت - لبنان ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م، ص٤٨١ .

٧٩- عنترة ص٨ .

٨٠- عنترة ص٧٦ .

٨١- الفارس ص٢٨٧ .

٨٢- سهرة مع عنترة ص١٩ .

٨٣- عنتر بن شداد ص٢١٠ .

٨٤- عنتر بن شداد ص٢٢٢.

٨٥- عنتر بن شداد ص٢٢٢ .

٨٦- عنتر بن شداد ص٢١٣ .

٨٧- عنتر بن شداد ص٢٢٠ .

٨٨- عنتر بن شداد ص٢٢٣ .

٨٩- عنتر بن شداد ص٢٢٥ .

٩٠- الشطر الأول من البيت معلول ، ويستقيم إذا قلنا : يا عبل ، ولا شك أن ذلك خطأ طباعي .

٩١- عنترة ص٣٧ .

٩٢- عنترة ص٧٩ .

٩٣- الفارس ص٢٤٢ .

٩٤- الفارس ص٢٤٣ .

٩٥- الفارس ص٢١٣ .

٩٦- الفارس ص٣٤١ .

٩٧- سهرة مع عنترة ص٨ .

٩٨- سهرة مع عنترة ص١٥ .

٩٩- سهرة مع عنترة ص١٣ .

١٠٠- سهرة مع عنترة ص١٥ .

١٠١- عنتر بن شداد ص١٩٥ .

١٠٢- عنتر بن شداد ص٢١٤ .

١٠٣- عنتر بن شداد ص٢٢١.

١٠٤- عنترة ص٥ .

١٠٥- عنترة ص٣٠ .

١٠٦- عنترة ص٣٧ .

١٠٧- عنترة ص٧٣ .

١٠٨- عنترة ص٧٩ .

١٠٩- سهرة مع عنترة ص٢٢ .

١١٠- كتاب أرسطو طاليس في فن الشعر ، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص١٣٦ .

١١١- المسرح بعد شوقي ، محمد عبدالعزيز موافي ص٦٩ .

١١٢- دراسات في النص الشعري - العصر العباسي-، عبده بدوي، دار الراعي، الرياض، ١٩٨٤م ، ص٢٣٩.

١١٣- عنتر بن شداد ص٢٠٤ .

١١٤- عنتر بن شداد ص٢٢٢ .

١١٥- عنتر بن شداد ص٢٢٨ .

١١٦- تم الإحصاء بالنظر إلى استعمال البحر ، لا بالنظر إلى عدد الأبيات، لأن كل استعمال يعد تغييراً ، ويمثل تجربة مستقلة هي أجدر بالإحصاء من عدِّ الأبيات في كل

بحر استخدمه الشاعر ، بمعنى أنه إذا كتب - على سبيل المثال - مقطعاً من الطويل مكوناً من عشرة أبيات ومقطعاً من الرجز مكوناً من بيتين فإنه لا ينظر إلى عدد الأبيات، بل يحسب ذلك في كلتا الحالين استعمالاً واحداً .

١١٧- عنترة ص٢٣ .

١١٨- عنترة ص ١٢٣ .

١١٩- عنترة ص ١٠١ .

١٢٠- عنترة ص٢٥ .

١٢١- عنترة ص٢٥ .

١٢٢- عنترة ص٩٨ .

١٢٣- عنترة ص١٠٠ .

١٢٤- عنترة ص٧ .

١٢٥- عنترة ص١٥ .

١٢٦- عنترة ص٥٨ .

١٢٧- عنترة ص٧٧ .

١٢٨- عنترة ص٦٣ .

١٢٩- الفارس ص٣١٧ .

١٣٠- الفارس ص٢٥٤ .

١٣١- الفارس ص٢٧٥ .

١٣٢- الفارس ص٢١٢ .

١٣٣- سهرة مع عنترة ص١٣ .

١٣٤- سهرة مع عنترة ص٨ .

١٣٥- سهرة مع عنترة ص١٥ .

١٣٦- سهرة مع عنترة ص١٢ .

١٣٧- سهرة مع عنترة ص٣٣ .

١٣٨- سهرة مع عنترة ص١٤ .

١٣٩- سهرة مع عنترة ص٢٦ .

المصادر والمراجع

١ - **الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوره** ، نديم معلا ٠- دمشق : مؤسسة الوحدة ، ١٩٨٦م .

٢ - **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ، علي عشري زايد ٠- طرابلس ، ليبيا : الشركة العامة للنشر والتوزيع ، ١٩٧٨م .

٣ - **الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي** ، سعد الدين دغمان ٠- بيروت: طبع دار الأحد، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٣م.

٤ - **الأعلام** ، الزركلي ٠- ط١٠ ٠- بيروت ، لبنان : دار العلم للملايين، ١٩٩٢م .

٥ - **الأغاني** ، أبو الفرج الأصفهاني؛ شرحه وكتب هوامشه سمير جابر، الطبعة الثانية ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ١٩٩٥م / ١٤١٥هـ .

٦ - **البحث عن النص في المسرح العربي** ، مدحت الجيار ٠- ط١٠- دار النشر للجماعات المصرية ، ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م .

٧ - **البناء الدرامي** ، عبدالعزيز حمودة٠- القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧م .

٨ - **بناء المسرحية العربية - رؤية في الحوار -** ، يوسف حسن نوفل ٠- ط١ ٠- القاهرة : دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٥م .

٩ - **تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث** ، إبراهيم درديري٠- الرياض : عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض ، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠م.

١٠ - **تشريح المسرحية** ، مارجوري بولتن ، ترجمة دريني خشبة ٠- القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢م .

١١ - **الثابت والمتغير ، دراسات في المسرح والتراث الشعبي** ، حسن عطية ٠- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠م .

١٢ - **دراسات في الشعر والمسرح** ، مصطفى بدوي ٠- ط٢ ٠- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م .

١٣ - **دراسات في النص الشعري- العصر العباسي-** ، عبده بدوي٠- الرياض : دار الرفاعي ، ١٩٨٤م.

١٤- **ديوان الشعر العربي** ، راضي صدوق ٠- ط١٠- روما: دار كرمة

للنشر ، ١٤١٤هـ ١٩٩٤م .

١٥ – سهرة مع عنترة ، حسين علي محمد، **أصوات معاصرة**، السنة ٢٢ – العدد ٧٥ – أكتوبر ٢٠٠١م.

١٦ – **شعر شوقي الغنائي والمسرحي**، طه وادي ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، ١٩٩٣م .

١٨ – **الشيخ أحمد أبو خليل القباني** ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، – بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣م .

١٩ – **على هامش الشعر التمثيلي عند شوقي تحليل ودراسة** ، محمدين محمدين عبدالفتاح يوسف ، المطبعة الفنية ، د . ت.

٢٠– **علم المسرحية** ، ألاردس نيكول ، ترجمة دريني خشبة ، – القاهرة : مكتبة الآداب .

٢١ – **عنترة** ، أحمد شوقي ، دار مصر للطباعة ، د . ت .

٢٢ – **فن كتابة المسرحية** ، لاجوس أجري ، ترجمة دريني خشبة ، – القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .

٢٣ – **فن المسرحية** ، فرد ب . ميليت، وجيرا لدانس بنتلي ، ترجمة صدقي خطاب ؛ مراجعة محمود السمرة ، – بيروت – لبنان : نشر وتوزيع دار الثقافة ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

٢٤ – **في تحليل النص المسرحي** ، محمد محمود رحومة ، – القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٩٣م .

٢٥ – **في المسرح العربي المعاصر** ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت .

٢٦ – **كتاب أرسطو طاليس في فن الشعر** ، شكري عياد ، – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧م .

٢٧ – **الكوميديا والتراجيديا** ، مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش ؛ ترجمة علي أحمد محمود ، – الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩م .

٢٨– **مجمع الأمثال** ، الميداني ، – بيروت– لبنان : دار مكتبة الحياة ، ١٩٨٥م .

٢٩ – **محاضرات عن مسرحيات شوقي**، معهد الدراسات العربية والعالمية، ١٩٥٤م .

٣٠ – **المسرح** ، محمد مندور ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩م .

٣١ – **المسرح بعد شوقي** ، محمد عبدالعزيز الموافي ، – ط٢ ، – المدينة المنورة : نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م .

٣٢ – **المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة** ، سعد ظلام ، – ط١، دار المنار للنشر ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .

٣٣ – **المسرح وفضاءاته** ، محمد الكغاط، الطبعة الأولى ، – القنيطرة : دار البوكيلي ، ١٩٩٦م.

٣٤ – **المسرحيات الشعرية** ، أحمد سويلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م .

٣٥ – **المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر** ، أحمد زياد محبك ، الطبعة الأولى ، – دمشق : دار طلاس ، ١٩٨٩م .

٣٦ – **المسرحية في الأدب العربي الحديث** ، محمد يوسف نجم، ، – ط٢ ، – بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧م .

٣٧ – **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها** ، عمر الدسوقي ، – ط٣، – القاهرة : دار الفكر ، القاهرة ، د . ت.

٣٨ – **معجم البابطين** ، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م .

٣٩ – **المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** – ، ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، – ط١ ، – بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧م .

٤٠ – **نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية لحسين علي محمد** ، أحمد زلط ، – القاهرة : دار هبة النيل، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م .

الدوريات الإلكترونية في المكتبات الأكاديمية

أساليب إتاحتها على الإنترنت في المكتبات بدول مجلس التعاون الخليجي

محمد أمين عبدالصمد مرغلاني

قسم المكتبات والمعلومات – جامعة الملك عبدالعزيز

منصور عابد القرشي

قسم المكتبات والمعلومات – جامعة الملك عبدالعزيز

مستخلص :

تهدف الدراسة توضيح مفهوم الدوريات الإلكترونية وأنواعها المختلفة والتعرف إلى خصائصها الإيجابية والسلبية ، ومناقشة قضايا إدارة مجموعة الدوريات الإلكترونية وتطبيقاتها في المكتبات الأكاديمية وتوفير الموارد المالية وعمليات الاختيار والتنظيم وخدمات المستفيدين ، وكذلك التعرف إلى الأساليب والطرق المتبعة في مواقع المكتبات الأكاديمية على شبكات الإنترنت لتقديم خدمات الدوريات الإلكترونية . وقد اعتمدت الدراسة على منهج التحليل الوثائقي ، كما استخدمت المنهج المسحي لمواقع المكتبات الجامعية بدول مجلس التعاون الخليجي للتعرف إلى كيفية تقديمها للدوريات الإلكترونية . وقد توصلت الدراسة إلى أن للدوريات الإلكترونية أشكال مختلفة فمنها ما هو متوفر فقط في شكل إلكتروني من خلال الاتصال بالشبكات ، ومنها ما هو متوفر على أقراص مدمجة كنسخة إلكترونية من الأصل المطبوع ، وعلى أي حال فمن المهم أن تتوفر في الدورية الإلكترونية كل الوظائف الأساسية للدورية العلمية المطبوعة فيما يتعلق بالمحتوى والنوعية والاتصال والحفظ . وللتعامل مع الناشرين والحصول على خدمات متميزة ، ينبغي على إدارة المكتبة مناقشة المتغيرات والمستجدات كافة وبحثها ومعالجتها في ضوء احتياجات المستفيدين والحذر من التعاقد والتوقيع على العروض الشاملة . كما تؤكد الدراسة على أهمية تمسك المكتبات الأكاديمية بدورها والقيام بمسئوليتها في تقييم الدوريات الإلكترونية واختيارها بما يتناسب مع احتياجات المستفيدين .

مقدمة :

تشهد صناعة النشر الأكاديمي والتجاري توسعاً ملحوظاً في مشروعات النشر الإلكتروني ، مستفيدة من التطورات الحديثة لتقنية المعلومات والاتصال ، وفي التسعينات ظهرت مصطلحات ومسميات جديدة كالدوريات الإلكترونية Electronic Journals أو المسلسلات الإلكترونية Electronic Serials أو المجلات الإلكترونية Electronic Magazine للإشارة إلى الفئات المختلفة للدوريات الإلكترونية ، وحديثاً ظهرت مصطلحات دوريات الاتصال المباشر Online Journal والدوريات الشبكية Networked Journals للتعبير عن أشكال نشر الدوريات الإلكترونية .

وحتى وقتنا الحاضر لا يزال نشر الدوريات الإلكترونية حقلاً يافعاً ، يحفل بالكثير من التطورات والتغيرات السريعة . فالدوريات الإلكترونية شكلت ظاهرة متنوعة من أساليب وأشكال الاتصال بالمعلومات والتقنيات المستخدمة لذلك، ويبدو ذلك واضحاً من خلال غزارة ونمو الإنتاج الفكري المكتوب باللغة الإنجليزية في الموضوع